নন্দনতত্ত্ব ঃ প্ৰাচ্য আৰু পাশ্চাত্য

অধ্যক্ষ ত্ৰৈলোক্যনাথ গোস্বামী



অসমীয়া বিভাগ ঃ ডিব্ৰুগড় বিশ্ববিদ্যালয়

NANDANTATTVA : PRĀCYA ĀRU PĀSCĀTYA : a study of comparative aesthetics as manifested in the Oriental and Occidental thinkers of Literature by Professor Trailokya Nath Goswami, ex-Principal of Nalbari College and published by Dr Mahendra Bora, Lakshminath Bezbaroa Professor of Assamese, Dibrugarh University on behalf of the Department of Assamese, Dibrugarh University.
First edition — 1980

প্ৰথম সংস্কৰণ
অক্টোবৰ ১৯৮০

প্ৰকাশক ঃ
অসমীয়া বিভাগ
ডিব্ৰুগড় বিশ্ববিদ্যালয়

মুদ্ৰক ঃ শ্ৰীকালীচৰণ পাল
নৱজীৱন প্ৰেছ
৬৬ গ্ৰে ষ্ট্ৰীট, কলিকতা-৬

মূল্য ঃ ৩০ টকা

ডিব্ৰুগড় বিশ্ববিদ্যালয়ৰ অসমীয়া বিভাগত ১৯৭৭ চনৰ ১ আগষ্টৰপৰা ৩১ অক্টোবৰলৈকে প্ৰদত্ত অতিথি প্ৰাধ্যাপকৰ তুলনামূলক নন্দনতত্ত্ব সম্পৰ্কীয় ধাৰাবাহিক বক্তৃতা

উৎসৰ্গ

আমাৰ স্নেহৰ স্বৰ্গগত পুত্ৰ
দিলীপ, বিপুল আৰু বিভূৰ
পৱিত্ৰ স্মৃতিত

পাতনি

নলবাৰী কলেজৰ অধ্যক্ষ পদৰপৰা অৱসৰ লোৱাৰ পিছত বিশ্ববিদ্যালয় অনুদান আয়োগৰ মাননিৰ চৰ্ত অনুসৰি 'নন্দনতত্ত্ব : প্ৰাচ্য আৰু পাশ্চাত্য' পুথিখন লিখি পৰীক্ষাৰ কাৰণে ইয়াৰ এটা খণ্ড অনুদান আয়োগলৈ পঠোৱা হয়। খণ্ডটো পৰীক্ষা কৰাৰ পিছত আয়োগে আগবঢ়োৱা মাননি পাঁচ বছৰলৈ লাভ কৰাৰ সুযোগ ঘটে। এই সময়ছোৱাৰ ভিতৰতে 'নন্দনতত্ত্ব : প্ৰাচ্য আৰু পাশ্চাত্য' পুথিখন সম্পূৰ্ণ কৰা হয়। পিছত ডিব্ৰুগড় বিশ্ববিদ্যালয়ৰ অসমীয়া বিভাগৰ বিদ্যোৎসাহী মুৰব্বী অধ্যাপক ড° মহেন্দ্ৰ বৰাৰ আমন্ত্ৰণক্ৰমে মই এই বিশ্ববিদ্যালয়ৰ অসমীয়া বিভাগৰ ছাত্ৰ-ছাত্ৰীসকলৰ আগত নন্দনতত্ত্বৰ ওপৰত পৰিদৰ্শক অধ্যাপক হিচাপে এলানি বক্তৃতা দিয়াৰ সুযোগ লাভ কৰোঁ। এই সময়তেই ড° বৰাই অসমীয়া বিভাগৰ যোগেদি পুথিখন প্ৰকাশ কৰাৰ দায়িত্ব গ্ৰহণ কৰিবলৈ আগবাঢ়ি আহে আৰু ইয়াৰ ফলতে আজি পুথিখন ছপা হৈ ওলাল। এনে এখন পুথি-প্ৰকাশৰ প্ৰতি আগ্ৰহী হোৱাৰ গুৰিতে ড° বৰাৰ বিস্তৃত অধ্যয়নলব্ধ জ্ঞানৰ নমনীয়তা। পুথিখনৰ বিষয়বস্তু তত্ত্বানুসন্ধানী ; গতিকে সাধাৰণ পাঠকৰ কাৰণে ই সুখপাঠ্য নোহোৱাই স্বাভাৱিক। তথাপি ড° বৰাই ইয়াক প্ৰকাশৰ যোগ্য বুলি ভাবিলে আৰু ইয়াৰ বাবে আৱশ্যকীয় ধনৰ গোটাই দিবলৈকো আগবাঢ়ি আহিল। পুথিখন প্ৰকাশ কৰাৰ দায়িত্ব ড° বৰাৰ যোগেদি ডিব্ৰুগড় বিশ্ববিদ্যালয়ে বহন নকৰা-হেঁতেন, ই হয়তো কিছুদিনলৈ অপ্ৰকাশিত হৈয়েই থাকিলহেঁতেন। গতিকে মই এই ছেগতে ড° বৰাৰ শলাগ লৈছোঁ আৰু তেওঁৰ দীৰ্ঘ জীৱন কামনা কৰিছোঁ।

এটা জটিল বিষয়ৰ আলোচনাৰ মাজত সোমাই পৰি তাৰ বিচাৰ-বিশ্লেষণ কৰিবলৈ আগবঢ়াৰ ক্ষেত্ৰত যেনেকৈ সাহসৰ দৰ্কাৰ, তেনেকৈ জ্ঞান-গম্ভীৰতাৰো আৱশ্যক। কিন্তু পিছৰ বস্তুটোৰ অধিকাৰী হোৱাৰ সৌভাগ্য মোৰ জীৱনত নহ'ল। গতিকে অজ্ঞাতসাৰে পুথিৰ মাজত ক'তো ক'তো ভুল-ভ্ৰান্তি সোমাই পৰিব পাৰে। সহৃদয়জনে এনে ভুল-ভ্ৰান্তি আঙুলিয়াই দিলে ভৱিষ্যতে তাক শুধৰাই ল'ব পৰা যাব।

নলবাৰী নত্ৰ
১৫|১০|৮০

শ্ৰীত্ৰৈলোক্যনাথ গোস্বামী

প্ৰকাশকৰ নিবেদন

ডিব্ৰুগড় বিশ্ববিদ্যালয়ৰ অসমীয়া বিভাগৰ উদ্যোগত আমাৰ ভাষা, সাহিত্য আৰু সংস্কৃতিৰ বিভিন্ন দিশৰ ওপৰত পোহৰ পেলোৱা এলানি পুথি ছপাই উলিওৱাৰ আঁচনি অনুযায়ী ইতিমধ্যে পাঁচখন গ্ৰন্থ প্ৰকাশিত হৈছে। 'নন্দনতত্ত্ব : প্ৰাচ্য আৰু পাশ্চাত্য' সেই আঁচনিৰে ভিতৰুৱা ৬ষ্ঠ প্ৰকাশন। এই সুবৃহৎ পুথিখনিৰ এটা বিৰাট অংশ দৰাচলতে গ্ৰন্থকাৰে এই বিশ্ববিদ্যালয়ৰ অসমীয়া বিভাগৰ স্নাতকোত্তৰ মহলাত প্ৰদান কৰা এলানি ধাৰাবাহিক বক্তৃতাৰে লিখিত ৰূপ। ১৯৭৭ চন ১ আগষ্টৰপৰা সেই চনৰে ৩১ অক্টোবৰলৈকে বিশ্ববিদ্যালয় অনুদান আয়োগৰ এখন আঁচনিৰ সৌজন্যত তেখেতে অতিথি প্ৰাধ্যাপকৰূপে এইলানি বক্তৃতা প্ৰদান কৰে। দুখৰ কথা, সেই সময়ৰ নানা অাহুকলীয়া পৰিস্থিতিত গোটেইখিনি বক্তৃতা দিবৰ জোখাৰে তেখেতক অধিকতৰ কালৰ কাৰণে নিয়োগ কৰাৰ ব্যৱস্থা সম্ভৱপৰ হৈ নুঠিল। যি কি নহওক, বাকীখিনি বক্তৃতাও তেখেতে লিখিত ৰূপত আমাৰ হাতত গতাই দিয়ে। এতিয়া এই গোটেইখিনি মূল্যৱান বক্তৃতা পুথিৰ ৰূপত ছপাই উলিওৱা হ'ল।

নক'লেও হ'ব, এনে এটা দুৰূহ বিষয়ৰ ওপৰত এখন সম্পূৰ্ণ গ্ৰন্থ ৰচনা কৰি উলিওৱা সাধাৰণ লেখকৰ কাম নহয়। অধ্যক্ষ গোস্বামী একে সময়তে তিনিখন বেলেগ জগতৰ অধিবাসী। প্ৰথমতেই মনত পেলাবলগীয়া হয়, ইংৰাজী সাহিত্যৰ বিপুল পৰিক্ৰমাৰ লগত তেখেতৰ অতি অন্তৰংগ পৰিচয়। দ্বিতীয়তে, সংস্কৃত সাহিত্যৰ চিৰায়ত ৰচনাৱলী সম্পৰ্কে তেখেতৰ গভীৰ জ্ঞান। তৃতীয়তে, তেখেত নিজেই এগৰাকী সৃষ্টিধৰ্মী কথাসাহিত্যিক—যাৰ ফলত তেখেতৰ তাত্ত্বিক জ্ঞান অভিজ্ঞতাৰ কষটি শিলত ঘঁহি চাই সঁচা-মিছা উমান লোৱাৰ অনন্যসাধাৰণ সৌভাগ্য ঘটিছে। তুলনামূলক নন্দনতত্ত্বৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় তিনিওটা দৃষ্টিকোণৰ সমন্বয়তে তেখেতৰ নন্দনতত্ত্ববিদৰ পৰিণত মানস ৰচিত হৈ উঠিছে। সন্দেহ নাই, এই গ্ৰন্থ তুলনামূলক নন্দনতত্ত্বৰ যি কোনো ছাত্ৰৰ কাৰণে আপুৰুগীয়া সম্পত্তি হৈ ৰ'ব।

বৰ্ত্তমানে পুথিখন ছপাশাল গৰকি নৌ-ওলাবলৈ পাওঁতেই অধ্যক্ষ গোস্বামীৰ জীৱনৰ ওপৰেদি ওপৰা-ওপৰিকৈ দুজাক ব্যক্তিগত শোকৰ বা-মাৰলি পাৰ হৈ গৈছে। তথাপি, তেখেতে অতি ধৈৰ্য আৰু সংযমেৰে পুথিখনৰ আহিঁ-কাকত নিয়মীয়াকৈ চাই দিছে। সেই হেতুকে, তেখেতলৈ আমাৰ কৃতজ্ঞতা জনোৱাৰ ভাষাৰে নাটনি।

আশা কৰিছোঁ, এই পুথিখনে অসমীয়া সাহিত্যৰ নিষ্ঠাবান ছাত্ৰ-ছাত্ৰীসকলক আৱশ্যকীয় অনুপ্ৰেৰণা যোগাব।

মহেশ্বৰ নেওগ

লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা প্ৰাধ্যাপক
আৰু বিভাগীয় প্ৰধান, অসমীয়া বিভাগ

৮ অক্টোবৰ ১৯৮০
ডিব্ৰুগড় বিশ্ববিদ্যালয়

আগকথা

Aesthetics ৰুচিবিজ্ঞান বা নন্দনতত্ত্ব কি এই বিষয়ে প্ৰশ্ন কৰিলে সচৰাচৰ উত্তৰ দিয়া হয় যে ই দাৰ্শনিক চিন্তাৰ এটা দিশ যিটো দিশত আৰ্ট কি, সৌন্দৰ্য কি প্ৰভৃতি প্ৰশ্নৰ উত্তৰ বিচৰাৰ চেষ্টা দেখিবলৈ পোৱা যায়। জীৱনৰ আদিম স্তৰবোৰৰা যে সৌন্দৰ্যানুভূতিয়ে মানবক অনুপ্ৰাণিত কৰিছে তাৰ প্ৰমাণ আদিম যুগৰপৰা সংৰক্ষিত হৈ থকা মানৱৰ নানান কীৰ্তিচিহ্ন। পৰৱৰ্তী কালত ভাস্কৰ্য, স্থপতি বিদ্যা, চিত্ৰশিল্প, সঙ্গীত, নৃত্য-সাহিত্য প্ৰভৃতি সুকুমাৰ শিল্পসমূহে মানৱ-অন্তৰৰ সৌন্দৰ্য-স্পৃহাৰে স্বাক্ষৰ বহন কৰিছে। কালক্ৰমত অৱশ্যে বস্তু-সৌন্দৰ্য উপলব্ধিৰ মাজতে আবদ্ধ নাথাকি জ্ঞানপিপাসুজনে মনেৰে বস্তুৰপৰা সৌন্দৰ্যক আঁতৰাই লৈ তাৰ বিশ্লেষণৰ প্ৰতিও অনুৰাগী হৈ পৰিছে। ইয়াৰ ফলতে সৃষ্ট হৈছে সৌন্দৰ্য-তত্ত্বৰ বিভিন্ন দিশৰ পৰস্পৰ-বিৰোধী বহুতো আলোচনা। তথাপি বিংশ শতিকাৰ নন্দনতত্ত্বৰ বিশিষ্ট আলোচক ক্লাইব বেলে (Clive Bell) এই বিষয়টোৰ ওপৰত তুলি ধৰা আলোচনা পৰ্যাপ্ত নোহোৱা বুলি দুখ প্ৰকাশ কৰিছে। এওঁৰ মতে নন্দনতাত্ত্বিক আলোচনাত অগ্ৰগতি লাভ কৰাৰ কাৰণে দুটা বস্তুৰ আৱশ্যক। ইয়াৰে এটা হ'ল কলাসুলভ সংবেদনশীলতা, অৰ্থাৎ কলা-সৌন্দৰ্য উপভোগৰ কাৰণে থকা অন্তৰৰ ভাবালুতা, আৰু আনটো হ'ল নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতাৰ বিশ্লেষণক্ষম যৌক্তিকতা। সংবেদনশীলতা আৰু যৌক্তিকতাৰ মাজত ভাৰসাম্য ৰক্ষা কৰাৰ প্ৰশ্নও ইয়াৰ লগত জড়িত হৈ আছে কাৰণ এই দুয়োটা বস্তুৰ এটাৰ আধিক্যই মূল উদ্দেশ্যত বাধা জন্মাব পাৰে। কিছুমান মানুহ স্বভাৱতে কলা-সৌন্দৰ্যৰ প্ৰতি বেছি আগ্ৰহশীল। কলাকৃতিৰ উপভোগৰ সময়ত এইসকল লোকে কেনেধৰণৰ অভিজ্ঞতা লাভ কৰে তাৰ বিচাৰ-বিশ্লেষণ কৰিবলৈ সাধাৰণতে এওঁলোক অনিচ্ছুক। আনহাতে যিদল লোক যুক্তিবাদী তেওঁলোকে আৰ্টৰ আবেদন-ক্ষমতাৰ ওপৰত বিশেষ গুৰুত্ব নিদি এনে কিছুমান তথ্য তুলি ধৰিবলৈ চেষ্টা কৰে যি তথ্যই আৰ্টৰ স্বৰূপ বুজাত অকণো সহায় নকৰে। গতিকে ক্লাইব বেলৰ এই উক্তি বিবেচনা কৰিবলগীয়া।

তথাপি মোৰ বোধেৰে ইতিহাসৰ বিভিন্ন স্তৰত এই বিষয়টোৰ ওপৰত আৱশ্যকীয় আলোচনা হোৱা নাই বুলি কোৱা টান। পিছে, সৰহ ক্ষেত্ৰতে এই আলোচনা বিমূৰ্ত হোৱাৰ কাৰণে আজিৰ যুগত যিসকলে বাস্তৱ দৃষ্টিভঙ্গীৰ সহায়ত সৌন্দৰ্যতত্ত্বৰ বিচাৰ কৰিবলৈ সচেষ্ট হৈছে সেইসকল লোকে প্ৰাচীন আলোচনা-বিলোচনাৰ মাজত সন্তুষ্টি লাভ কৰিব পৰা নাই। এটা ফালৰপৰা চালে অৱশ্যে কোনো মানবীয় মহৎ প্ৰচেষ্টাৰ ক্ষেত্ৰতে সন্তুষ্টিৰ পৰিসমাপ্তি লাভ কৰা দেখা নাযায়, কাৰণ এনে প্ৰচেষ্টাবোৰে মানব-মনৰ অপৰিণতিমুখী আধ্যাত্মিক বিকাশৰ বিভিন্ন স্তৰৰ সাক্ষ্যহে বহন কৰে। সৌন্দৰ্য-তত্ত্বৰ বিচাৰো এনে এটা বিচাৰ যি বিচাৰ জিজ্ঞাসুজনৰ নানান প্ৰশ্নৰ ৰূপতে প্ৰকাশিত হ'ব বুলি আশা কৰিব পাৰি।

সৌন্দৰ্য প্ৰমাতাৰ এটা মানসিক অৱস্থা মাথোন নে দ্ৰব্যৰ লগত সংযুক্ত হৈ থকা এটা বিশেষ গুণ—এই জটিল দাৰ্শনিক প্ৰশ্নৰ মাজত সোমাই পৰাৰ আৱশ্যকতা আলোচনাৰ এই স্তৰত নাই। সৌন্দৰ্য সম্বন্ধে আমাৰ সকলোৰে একো একোটা ধাৰণা আছে যি ধাৰণাৰ লগত নৈতিকতা, আধ্যাত্মিকতা নাইবা উপযোগিতাৰ কোনো সম্বন্ধ বিচাৰি পোৱা নাযায়। এটা সুন্দৰ বস্তুৱে আমাক আনন্দ দিয়ে কিন্তু এই আনন্দ একপ্ৰকাৰ নিৰাসক্ত আনন্দ। নিৰাসক্ত এই বুলিয়েই যে কোনো উপযোগিতা বা অনুপযুক্ততাৰ বিচাৰে এই আনন্দ-দান কাৰ্যৰ মাজত সোমাই নপৰে আৰু মোৰ বা আন একিছুমান লোকৰ তৃপ্তিৰ মাজতে ই নিঃশেষ হৈয়ো নাযায়; কিন্তু মই লাভ কৰা আনন্দৰ দৰে আনেও ইয়াৰপৰা সমজাতীয় আনন্দ লাভ কৰিব পাৰে। নৈতিকতা, আধ্যাত্মিকতা প্ৰভৃতিৰ বিপক্ষে মাত মতা লোক আছে কিন্তু এটা সুন্দৰ বস্তু অনাৱশ্যকীয় ভ্ৰান্তি বুলি কোৱা লোক সম্ভৱতঃ নাই। "সুন্দৰৰ আৰাধনা জীৱনৰ খেল" বুলি কোৱা কথাৰ তাৎপৰ্য এয়ে যে সৌন্দৰ্য-পিপাসী মানব-মন হ'ল নিৰাসক্ত আনন্দৰ পিছত লৰি-ঢাপৰি ফুৰা এক চিন্ময় শক্তি।

সৌন্দৰ্য আৰু উপযোগিতাৰ বিচাৰ অত্যাৱশ্যকীয় বুলি বিবেচিত নোহোৱাই স্বাভাৱিক। সৌন্দৰ্য গ্ৰহণীয় হয় তাৰ নিজস্ব মূল্যৰ কাৰণে। আনহাতে উপযোগিতাৰ বিচাৰৰ লগত তাৰ ফলাগমৰ সম্বন্ধ আছে। এটা সুন্দৰ বস্তুৰ প্ৰভাৱত আমি যি আনন্দ লাভ কৰোঁ সেই আনন্দৰ লগত আমাৰ

ব্যৱহাৰিক জীৱনৰ লাভ-লোকচানৰ কোনো সম্বন্ধ নাই, কিন্তু কোনো এটা বস্তু উপযোগী হ'ব লাগিলে সি আমাৰ ব্যৱহাৰিক জীৱনৰ ওপৰত কেনে প্ৰভাৱ পেলাব তাৰ প্ৰতি সকলোৱে সচেতন। এনেদৰে নৈতিকতা আৰু আধ্যাত্মিকতাৰ লগতো সৌন্দৰ্যৰ সম্পৰ্ক নাই। উচ্চ আধ্যাত্মিকতা নাইবা নৈতিকতাৰ কাৰণে কোনো গ্ৰন্থকে শ্ৰেষ্ঠ কাব্যগ্ৰন্থ বুলি গ্ৰহণ কৰিব নোৱাৰি। আনকি লেখকৰ মনৰ অন্তৰালত যদি কিবা সৎ আদৰ্শও থাকে তাৰ বিচাৰে তেওঁৰ সৃষ্টিৰ সাৰ্থকতা কেতিয়াও নিৰূপণ নকৰে। কলাকৃতি এটা স্বয়ংসম্পূৰ্ণ বস্তু আৰু ইয়াৰ সৌন্দৰ্য-নিৰূপণৰ অৰ্থে কোনো ব্যৱহাৰিক, নৈতিক নাইবা আধ্যাত্মিক আদৰ্শৰ মানদণ্ড গ্ৰহণ কৰা নাযায়। বস্তু-সৌন্দৰ্যই হওক নাইবা কাব্য-সৌন্দৰ্যই হওক, আমাৰ ওপৰত তাৰ প্ৰভাৱ তাৎকালিক। উপযোগিতা অনুপযুক্ততাৰ প্ৰভাৱ তাৎকালিক নহয়। এনেদৰে নৈতিকতা আৰু আধ্যাত্মিকতাৰ প্ৰভাৱো বিচাৰ-প্ৰসূতহে।

সৌন্দৰ্যৰ লগত সত্যৰ সম্বন্ধ কি এই প্ৰশ্নৰ সাধাৰণ আলোচনাও নিশ্চয় প্ৰাসঙ্গিক হ'ব। বিজ্ঞান আৰু অধ্যাত্ম বিদ্যাত এই শব্দটো যেনে অৰ্থত ব্যৱহাৰ কৰা হয় সৌন্দৰ্যৰ ক্ষেত্ৰত সেই অৰ্থত ইয়াক ব্যৱহাৰ কৰা নাযায়। "সত্যম্ শিৱম্ সুন্দৰম্" (যিয়েই সত্য সেয়েই সুন্দৰ আৰু মঙ্গলময়) বুলি আমাৰ মাজত প্ৰচলিত হৈ থকা বাক্যাংশ আধ্যাত্মিক ক্ষেত্ৰতহে প্ৰযোজ্য। সৎ, চিৎ, আনন্দ স্বৰূপ পৰমব্ৰহ্মত সকলো বিৰোধৰ অবসান হয়, কাৰণ তেওঁ নিৰ্গুণ হৈয়ো সগুণ। সকলো দ্বন্দ্বাত্মক বিৰোধৰ ওপৰত পৰমাত্মা। কিন্তু জাগতিক জীৱনৰ বিচিত্ৰ অভিজ্ঞতাত সত্য, শিৱ আৰু সুন্দৰৰ একীভূত ৰূপ ধৰা নপৰে। দেহৰ অসুন্দৰ অঙ্গ-সংস্থানৰ মাজেদিও ব্যক্তিৰ সুন্দৰ আৰু পৱিত্ৰ চৰিত্ৰৰ জেউতি ফুটি ওলায়। বাঘ আৰু সিংহ নৃশংস হলেও সিহঁতৰ দেহ-সৌন্দৰ্যৰ প্ৰতি মানুহ আকৃষ্ট হয়। ইংৰাজ কবি কীট্‌ছে এটা কবিতাত Beauty is truth, truth beauty বুলি হঠাতে কৈ পেলাইছে যদিও পাৰমাৰ্থিক তত্ত্বৰ পিনে লক্ষ্য ৰাখি তেওঁ এই কথা কোৱা নাই। কলহৰ ওপৰত চিত্ৰিত ছবি কেইটাৰ আপেক্ষিক স্থায়িত্বৰ প্ৰসঙ্গত এটা আনুভূতিক সত্যৰ ওপৰত তেওঁ গুৰুত্ব দিছে। আৰ্ট এটা অসত্য বস্তু নহয়, কিন্তু ইয়াৰ সত্যতা ব্যৱহাৰিক বা পাৰমাৰ্থিক অৰ্থত গৃহীত সত্যতা নহয়। এই সত্যতা ভাব আৰু অনুভূতিৰ সাৰ্থক প্ৰকাশৰ সত্যতা। আন কথাত কবলৈ গ'লে,

সৌন্দৰ্যৰ যথাৰ্থ প্ৰকাশৰ মাজতে নিহিত হৈ থাকে এটা সত্য যি সত্য দাৰ্শনিক সত্য নহয়। এই সত্যকে আমি কাব্যিক সত্য বুলি কব পাৰোঁ।

সৌন্দৰ্যৰ জগতখন এক বৈচিত্ৰ্যপূৰ্ণ জগত আৰু যি শাস্ত্ৰই এই বৈচিত্ৰ্যপূৰ্ণ জগতখনৰ বিষয়ে আলোচনা বিলোচনা কৰিবলৈ আগবাঢ়ে সেয়েই নন্দনতাত্ত্বিক বিচাৰ গ্ৰন্থ। স্থপতি বিদ্যা, ভাস্কৰ্য, চিত্ৰশিল্প, সঙ্গীত, সাহিত্য, নৃত্য প্ৰভৃতি সুকুমাৰ কলাসমূহৰ আলোচনা নন্দনতাত্ত্বিক আলোচনাৰ অন্তৰ্গত। মোৰ আলোচনাৰ হ'লে মূল উদ্দেশ্য হ'ল সাহিত্য-তত্ত্বৰ বিচাৰ আৰু তাৰ সমালোচনা। প্ৰসঙ্গক্ৰমে আন আন সুকুমাৰ কলাৰ আলোচনাও হয়তো ক'তো ক'তো সোমাই পৰিছে, কিন্তু এনে আলোচনাই যাতে মূল উদ্দেশ্যত ব্যাঘাত জন্মাব নোৱাৰে তালৈ চকু ৰখা হৈছে। গতিকে মোৰ আলোচনাৰ ঘাই বিষয়বস্তু হ'ব, প্ৰাচ্য আৰু পাশ্চাত্য মনীষীসকলৰ কাব্যতত্ত্বৰ বিশ্লেষণ আৰু তাৰ আৱশ্যকীয় সমালোচনা।

আমাৰ আধুনিক অসমীয়া সাহিত্যৰ মাজেদি কিছুমান পৰম্পৰাগত ৰীতি আৰু আদৰ্শ আজিও বৰ্তি আছে। আনহাতে দেশখন ইংৰাজ শাসনলৈ অহাৰ পিছত যিবোৰ পাশ্চাত্য প্ৰভাৱে আমাৰ কাব্যৰীতিৰ পৰিবৰ্তন সাধিলে তাক উলাই কৰিও আধুনিক সাহিত্যৰ সম্যক বিচাৰ হ'ব নোৱাৰে। গতিকে প্ৰাচ্য আৰু পাশ্চাত্য শিল্প আৰু কাব্যতত্ত্বৰ স্বকীয়া স্বকীয়া আলোচনাৰ অন্তত কাব্য-সাহিত্য সম্বন্ধীয় কেইটামান প্ৰত্যয় (concept) এই দুয়োটা অঞ্চলতে কেনেভাৱে গৃহীত হৈছে তাৰ আলোচনাও পুথিৰ শেষ অধ্যায়টোত সন্নিবিষ্ট কৰা হৈছে।

নক'লেও চলে যে ৰসসৃষ্টিৰ আদৰ্শ আৰু তাৰ বিচাৰ-বিবেচনাই কাব্য-জিজ্ঞাসুসকলৰ আগত প্ৰাচীন ভাৰতীয় অলঙ্কাৰ-শাস্ত্ৰৰ এটা স্বকীয়া বিশেষত্ব দাঙি ধৰিছে। ৰসতত্ত্বৰ ভাল আলোচনা-গ্ৰন্থ অসমীয়া ভাষাত নাই। এই কাৰণেই বোধহয় আমাৰ বহুতৰে ৰস সম্বন্ধে এটা স্পষ্ট ধাৰণাৰ অভাৱ। কিন্তু ৰসসৃষ্টিৰ যি আদৰ্শ—সেই আদৰ্শৰ সহায়ত যে পৃথিৱীৰ ভিন ভিন দেশৰ সাহিত্যকৃতিৰ সৌন্দৰ্য উপলব্ধি সহজ হয় আৰু আন আন কাব্য-কৌশলৰ লগতো পৰিচিত হোৱাৰ সুযোগ ঘটে—এই কথা হয়তো বহুতো তথাকথিত অত্যাধুনিক লোকে মানি লবলৈ টান পাব। এটা বিষয়ৰ জ্ঞান আহৰণ নকৰাকৈয়ে সেই বিষয়টোৰ ওপৰত বিৰূপ মন্তব্য তুলি ধৰা অভ্যাস মে

ভালেমান লোকবে আছে এইটো দেখ দেখ কথা। পণ্ডিতম্মন্য লোকব আচৰণ এনেকুৱাই হয়। এহাতে তেওঁলোকৰ পাণ্ডিত্যাভিমানৰ চৈতন্য আৰু আনহাতে নিজৰ অজ্ঞতা ঢাকি ৰখাৰ কাৰণে যি স্বাভাৱিক প্ৰচেষ্টা তাৰেই কুফল হ'ল প্ৰথম দৃষ্টিতে মনঃপূত নোহোৱা বস্তুৰ সম্পূৰ্ণ প্ৰত্যাখ্যান। কিন্তু বিদ্যাৰ্থী আৰু জ্ঞানপিপাসু ব্যক্তিৰ মনৰ মাজত এনে সংকীৰ্ণতাই স্থান পালে জ্ঞানলাভৰ দুৰ্গম পথত যে তেওঁ কেতিয়াও আগবাঢ়িব নোৱাৰে ই ধ্ৰুৰূপ। জ্ঞানলাভৰ কাৰণে মনৰ দুৱাৰ সদায় মুকলি কৰি ৰখাৰ আৱশ্যক। কষ্টোপাৰ্জিত আৰু পূৰ্বলব্ধ যি জ্ঞান সেই জ্ঞান নৱলব্ধ অভিজ্ঞতাৰ জেউতিৰে উদ্ভাসিত নোহোৱাকৈ মনৰ বন্ধ কক্ষত পৰি থাকিলে তাৰ প্ৰকাশ কুসংস্কাৰৰ ৰূপতহে হয়। জ্ঞান-ৰাজ্যত প্ৰবেশ কৰাৰ আগতে সকলো কুসংস্কাৰৰপৰা মুক্ত হবলৈ বেকনে আনক আহ্বান জনাইছিল। এটা নিষ্পাপ শিশুৰ দৰে পৱিত্ৰ মন লৈ জ্ঞান-ৰাজ্যত প্ৰবেশ কৰিলেহে প্ৰকৃত জ্ঞানলাভ সম্ভৱ হয় বুলি বেকনৰ ধাৰণা।

ৰস কি আৰু কাব্য-বিচাৰত ৰসৰ গুৰুত্ব কিমান এই প্ৰশ্নৰ আলোচনা পুথিৰ দ্বিতীয় খণ্ডত সন্নিবিষ্ট কৰা হৈছে। প্ৰসঙ্গক্ৰমে এটা কথা উল্লেখ কৰা ভাল হ'ব যে ৰসসংখ্যা সম্বন্ধে মোৰ কবলগীয়া কথা অলপ আছে। আমাৰ সমাজত প্ৰচলিত আৰু গৃহীত হৈ থকা নৱৰসৰ ধাৰণাকে খামুচি ধৰি থাকিলে ভালেমান সাহিত্য-কৃতি যে ভালকৈ ব্যাখ্যা কৰা নাযায় এই কথা স্বীকাৰ কৰিবই লাগিব। যিজন প্ৰাচীন পণ্ডিতে পোন প্ৰথমে ৰসৰ আলোচনা পুথিত সন্নিবিষ্ট কৰিছে তেৰোঁ স্থায়ী ভাব আঠোটা, ব্যভিচাৰী ভাব তেত্ৰিশটা আৰু সাত্ত্বিক ভাব আঠোটাৰ প্ৰত্যেকৰে ৰসতা প্ৰাপ্ত হোৱাৰ যোগ্যতা আছে বুলি মত প্ৰকাশ কৰা বুলি কব পাৰি। পৰবৰ্তী কালত ৰসাভাস, ভাবাভাস প্ৰভৃতি প্ৰত্যয়ৰ সহায়ত যি সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম বৈশিষ্ট্য বিচৰাৰ চেষ্টা দেখিবলৈ পোৱা যায় ব্যৱহাৰিক দৃষ্টিত সি মূল্যহীন। লাজ এটা ব্যভিচাৰী ভাব। পতিতা এজনীৰ অৱলম্বনত এই ব্যভিচাৰী ভাব লজ্জাও ৰসৰূপ পাব পাৰে আৰু তেতিয়া হলে তাক ৰস নুবুলি ৰসাভাস বোলাৰ কাৰণ বিচাৰি পোৱা নাযায়। ভাৰতীয় প্ৰাচীন পণ্ডিতসকলৰ বিশ্লেষণ-ক্ষমতা চমকপ্ৰদ সন্দেহ নাই, কিন্তু অনেক ক্ষেত্ৰত যে বিশ্লেষণৰ আতিশয্য কিছু পৰিমাণে কল্পনাবিলাসত পৰিণত হৈছে এই কথাও সত্য। অৱশ্যে

মুনিৰ পিছত যেতিয়া ৰসতত্ত্বৰ প্ৰয়োগ কাব্য-শাস্ত্ৰলৈ সম্প্ৰসাৰিত হয় তেতিয়া কোনো কোনো আলোচকে ৰস মূলতে এটা বুলিয়েই মানি লৈছে। এই ৰসটো করুণ, শৃঙ্গাৰ নে শান্ত এই প্ৰশ্নৰ উত্তৰত শৃঙ্গাৰ ৰসকে আদি আৰু প্ৰধান ৰস বুলি কোৱা যুক্তিযুক্ত। ভোজৰাজে তেওঁৰ 'শৃঙ্গাৰ-প্ৰকাশ' গ্ৰন্থত এই মতবাদৰ বহল আলোচনা কৰিছে। ভোজৰাজে যি শৃঙ্গাৰ ৰসৰ কথা কৈছে সি ফ্ৰয়দৰ sex-impulseঅৰ দৰে এক আত্ম-শক্তি যি শক্তিৰ মাজত আছে প্ৰকাশৰ আকুলতা। ইয়াকেই বোলা হৈছে অহংকাৰ শৃঙ্গাৰ (Love absolute)। যিটো চিন্তাধাৰাৰ বশবৰ্তী হৈ ভোজৰাজে এটা ৰসৰ ওপৰতে গুৰুত্ব দিব খুজিছে তাৰ সূত্ৰকে লৈ ৰসতত্ত্বৰ নতুন পৰ্যালোচনা কৰাৰ বাট প্ৰশস্ত হৈ আছে। কিন্তু আমাৰ সৰহ ভাগ লোকৰে সংস্কৃত ভাষাসাহিত্যৰ ব্যুৎপত্তি নথকাত এই বাটেদি আগবঢ়া আগ্ৰহী লোকৰ সংখ্যা তেনেই তাকৰ হ'ব বুলি কব পাৰি। তথাপি তত্ত্ব-জিজ্ঞাসু ব্যক্তিয়ে কেতিয়াবা এই বিষয়টোৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিব বুলি মোৰ বিশ্বাস।

সাহিত্য-সৌন্দৰ্যৰ নিৰূপণ আৰু তাৰ সম্যক আলোচনা টান কাম। নিজৰ সকলো সংস্কাৰ অবদমিত কৰি সৃষ্ট বস্তুৰ মাজত লুকাই থকা সম্পদ-ৰাজিৰ উদ্ঘাটন আৰু তাৰ বিশ্লেষণ অকল প্ৰতিভা-সাপেক্ষই নহয়, উদাৰতা আৰু গ্ৰহণ ক্ষমতাৰো ই পৰিচায়ক। ভাৰ্জিনিয়া উল্‌ফে How should one read a book প্ৰবন্ধত কৈছে যে প্ৰত্যেক পাঠকৰে অন্তৰত এটা দানৱ শুই থাকে যিটোৱে কাণত ফুচফুচাই কয় "মই ঘৃণা কৰোঁ, মই ভাল পাওঁ।"[১] ইয়াৰ ফলত পাঠক আৰু সমালোচক দুয়োৰেই বিভ্ৰান্ত হয়। এনে বিভ্ৰান্তিৰপৰা মুক্ত হোৱাৰ এটা মুখ্য উপায় কাব্যতত্ত্ব-বিষয়ক বিভিন্ন আলোচনাৰ অবগতি। মনীষীসকলৰ বিভিন্ন মতবাদ পৰ্যালোচনাৰ ফলত অনুসন্ধিৎসু ব্যক্তিৰ যিটো লাভ হয় সেইটো হ'ল মনৰ প্ৰসাৰতা। আত্ম-কেন্দ্ৰিকতা পৰিহাৰ কৰি উদাৰ আৰু প্ৰশস্ত মনৰ অধিকাৰী হোৱা সৌভাগ্য সকলো পণ্ডিত লোকৰে ভাগ্যত নঘটে। অহং-চেতনাৰ অন্ধকাৰে তেওঁৰ মন সদায় আৱৰি ৰাখে। বৰ্তমানে যি পদ্ধতিৰে আমাৰ সৰহ ভাগ লোকে

১। There is always a demon in us who whispers "I hate, I love" and we cannot silence him." *Virginia Woolf*

জ্ঞান আহৰণ কৰিবলৈ যত্নপৰ হয় সেই পদ্ধতি ত্ৰুটিপূৰ্ণ হোৱাৰ ফলত জ্ঞানী হ'বলৈ যেনে ধৰণৰ মানসিক বিকাশৰ আৱশ্যক তেনে ধৰণৰ বিকাশ সাধিত হোৱাৰ সুবিধা কম। গতিকে সৰহ ক্ষেত্ৰতে মনটো পুষ্ট, সমৃদ্ধ আৰু সংস্কাৰমুক্ত হ'ব নোৱাৰে। পিছৰ জীৱনত সাংস্কৃতিক দিশৰ লগত নিঃস্বাৰ্থ-ভাৱে জড়িত হৈ থকা ক্ৰিয়াশীল মনৰ কদ্ধ কক্ষবোৰত জ্ঞানৰ পোহৰ বিকীৰিত হোৱাৰ সুযোগ ঘটে যাৰ ফলত তেওঁৰ বিচাৰশক্তি নিভু'ল হোৱাৰ আশা কৰিব পাৰি। এনে লোকৰ সংখ্যাও আমাৰ সমাজত কম।

প্ৰাচীন বুলিয়েই কিছুমান বস্তুৰ সমাদৰ নকৰা স্বভাৱ আমাৰ অসমীয়া জাতিটোৰে বেছি নেকি বুলি কেতিয়াবা কেতিয়াবা প্ৰশ্ন কৰিবৰ মন যায়। মানবজীৱনৰ ক্ৰম-বিকাশৰ অখণ্ড সোঁত প্ৰাচীন কালৰেপৰা আজিলৈকে প্ৰবহমান হৈ আছে। যুগৰ বিভিন্ন প্ৰভাৱৰ ফলত আমাৰ সাহিত্য-সংস্কৃতি কেনে ভাৱে ৰূপান্তৰিত হৈ আহিছে আৰু তত্ত্বমূলক আলোচনাৰ ক্ষেত্ৰও কেনেকৈ সম্প্ৰসাৰিত হৈছে তাৰ বুজ লোৱাৰ উপযুক্ত লোক শিক্ষালাভ কৰা বিশ্ববিদ্যালয়ৰ অনুসন্ধিৎসু ডেকাসকলৰ বাহিৰে আন কোন হ'ব বাৰু? এই ডেকাদলৰ অধ্যৱসায় আৰু কৰ্মনিষ্ঠাৰ ওপৰতে নিৰ্ভৰ কৰে সমাজৰ সাংস্কৃতিক দিশৰ উন্নয়ন। নন্দনতত্ত্বৰ আলোচনা কিছু পৰিমাণে জটিল কাৰণ এনে আলোচনাই অনেক সময়ত বাস্তৱতাৰ সীমা চেৰাই বিমূৰ্ত আদৰ্শৰ ৰাজত বাট খেপিয়াব লগা হয়। গভীৰভাৱে মনোনিবেশ নকৰিলে আলোচনাৰপৰা সুফল লাভ কৰা টান। মোৰ সীমিত জ্ঞানেৰে পাশ্চাত্য আৰু প্ৰাচ্য, এই দুয়োটা খণ্ডতে, কাব্যতত্ত্ব বিষয়ক আলোচনাই যুগ পৰিবৰ্ত্তনৰ লগে লগে কেনেকৈ নতুন নতুন ৰূপ গ্ৰহণ কৰিছে তাৰ আভাস দিবলৈ মই চেষ্টা কৰিম। সামান্যভাৱে হলেও যদি বিদ্যাৰ্থীসকল উপকৃত হয় তেন্তে শ্ৰমৰ সাৰ্থকতা লাভৰ আনন্দই লেখকৰ অন্তৰো পুলকিত কৰিব।

শ্ৰীত্ৰৈলোক্যনাথ গোস্বামী
নলবাৰী

সূচীপত্ৰ

ষষ্ঠ অধ্যায়

সপ্তম অধ্যায়

অষ্টম অধ্যায়

নৱম অধ্যায়

দশম অধ্যায়

একাদশ অধ্যায়

দ্বাদশ অধ্যায়

অসমীয়া বিভাগৰ দ্বাৰা প্ৰকাশিত পুথিৰ তালিকা

ঠাকুৰ চৰিত : বিদ্যানন্দ আৰু হৰিনাৰায়ণ দ্বিজ ৰচিত দুখন সাঁচিপতীয়া গদ্য-চৰিত পুথি। সম্পাদনা—ড° কেশৱানন্দ দেৱগোস্বামী।

মূল্য—৬·০০ টকা

WEISSALISA : মানৰ দিনৰ বৰ্ণনা থকা দুখন টাই ভাষাত ৰচিত সাঁচিপতীয়া পুথি। ভাষান্তৰ—শ্ৰীবিমলাকান্ত বৰুৱা।
সম্পাদনা—ড° মহেন্দ্ৰ বৰা। মূল্য—৬·০০ টকা

শৰাইঘাটৰ যুদ্ধৰ কথা : যুদ্ধখনৰ চাক্ষুষ বিৱৰণ থকা এখন সাঁচিপতীয়া পুথি। সম্পাদনা—অধ্যাপক লীলা গগৈ। মূল্য—৬·০০ টকা

বেদান্ত আৰু বৈষ্ণৱ ধৰ্ম : বেদান্ত দৰ্শনৰ বিভিন্ন প্ৰস্থান আৰু বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ বিৱৰ্তন সম্পৰ্কীয় বিস্তাৰণী বক্তৃতা। ব্যাখ্যাদাতা—ড° যোগীৰাজ বসু।

মূল্য—৫·০০ টকা

শংকৰোত্তৰ গীত-সংকলন : অসমীয়া সাহিত্যৰ বিস্তাৰ যুগৰ বিভিন্ন থূলৰ সংগৃহীত গীতৰ সংকলন—ড° কেশৱানন্দ দেৱগোস্বামী। মূল্য—১৬·০০ টকা

প্ৰতিখনৰ ৰেহাই মূল্য ২৫% ভাগ

FUNDAMENTALS OF ASSAMESE METRE : ডিব্ৰুগড় বিশ্ববিদ্যালয়ৰ দ্বাৰা প্ৰকাশিত মূল গৱেষণা-গ্ৰন্থ।
প্ৰণেতা—ড° মহেন্দ্ৰ বৰা। মূল্য—৫০·০০ টকা

ৰেহাই মূল্য ৩০% ভাগ

তলৰ ঠিকনাত পোৱা যাব :

সচিব, পাঠ্যপুথি প্ৰস্তুতি সমন্বয় সমিতি

ডিব্ৰুগড় বিশ্ববিদ্যালয়, ডিব্ৰুগড়-৩

প্ৰথম অধ্যায়

প্ৰাচীন গ্ৰীক আৰু ৰোমান নন্দনতাত্ত্বিক লেখকৰ আদৰ্শ

ৰুছ মনীষী টলষ্টয়ে প্ৰায় এশ পঞ্চাশ বছৰ মানৰ আগতে ইউৰোপীয় খৃষ্টিযান জগতৰ সম্পদশালী ব্যক্তিসকলৰ মাজত নন্দনতাত্ত্বিক আলোচনাৰ উদ্ভৱ হয় বুলি তেওঁৰ What is art বোলা পুথিত প্ৰকাশ কৰিছে। লগতে তেওঁ কৈছে যে ইউৰোপৰ বিভিন্ন জাতি, জাৰ্মান, ইটালিয়ান, ডাছ, ফৰাচী আৰু ইংৰাজসকলৰ মাজত এনে আলোচনাৰ আৰম্ভ ওচৰা-ওচৰিকৈ হয়।[১] বিখ্যাত দাৰ্শনিক আৰু নন্দনতত্ত্বৰ বিশিষ্ট আলোচক বেনিডিটো ক্ৰোচেই ইউৰোপীয় চিন্তানায়কসকলৰ মাজত নন্দনতত্ত্ব প্ৰাচীন নে আধুনিক শাস্ত্ৰ এই বিষয়ে চলি থকা বিবাদৰ কথা উল্লেখ কৰিছে আৰু শেহত তেওঁ ইয়াক আধুনিক সৌন্দৰ্যতত্ত্ব পৰিমাপক শাস্ত্ৰ বুলি মত প্ৰকাশ কৰিছে। ক্ৰোচেৰ মতে নন্দনতত্ত্ব হ'ল অভিব্যঞ্জনাপ্ৰসূ ক্ৰিয়াশক্তিৰ বিজ্ঞান (science of expressive activity)। তেওঁ কয় যে যেতিয়ালৈকে কল্পনা আৰু অভিব্যঞ্জনাৰ এটা সুস্পষ্ট প্ৰত্যয় গঢ় লৈ নুঠে তেতিয়ালৈকে নন্দনতাত্ত্বিক আলোচনাৰ আবিৰ্ভাৱ সমাজত নহয়। তথাপি ক্ৰোচেই নিজেই তেওঁৰ Aesthetic বোলা প্ৰখ্যাত গ্ৰন্থত আৰ্টৰ স্বৰূপ আৰু তাৰ কাৰ্য বুজোৱাৰ অৰ্থে প্ৰাচীন গ্ৰীক আৰু ৰোমান দাৰ্শনিকসকলৰ মতবাদৰ ওপৰত যথেষ্ট গুৰুত্ব দিছে। আৰু প্ৰাচীন চিন্তানায়কসকলৰ মতবাদৰ আলোচনাৰে পুথি আৰম্ভ কৰি তেওঁ এটা নিভুৰ্ল কাব্যতত্ত্বত উপনীত হবলৈ চেষ্টা কৰিছে। তেওঁ

১। Aesthetic theories arose about one hundred-and fifty years ago among the wealthy classes of the Christian European world and arose simultaneously among the different nations—German, Italian, Dutch, French and English. —Leo Tolstoy, what is Art, 1930, Chapter VII,

জানে যে আৰ্ট সম্বন্ধে এটা নিৰ্ভুল মতবাদ তুলি ধৰিব খুজিলে সেই সম্পৰ্কে থকা মানুহৰ ধ্যান-ধাৰণাৰ ক্ৰম-বিকাশৰ বাটেদি আগুৱাই যাব লাগিব, নহলে চেষ্টা বিফল হ'ব পাৰে। মানৱ সমাজৰ আদিম স্তৰৰেপৰা সৌন্দৰ্যৰ বিচাৰ-বিশ্লেষণৰ চেষ্টা পৰিলক্ষিত হয় যেতিয়া, সেই প্ৰচেষ্টাৰ প্ৰতি সম্পূৰ্ণৰূপে উদাসীন হ'লে এই দিশত মানৱ-মনৰ ক্ৰম-বিকাশৰ পৰিচয় পোৱা অসম্ভৱ হ'ব।

যেতিয়া হোমাৰ আৰু হেছিয়দে কাব্য দৈৱী-প্ৰেৰণাৰ ফল বুলি বিশ্বাস কৰে, তেতিয়া তেওঁলোকে আৰ্ট সম্বন্ধীয় এটা সিদ্ধান্ততে উপনীত হয়; অৱশ্যে এই সিদ্ধান্ত এক প্ৰকাৰ প্ৰাথমিক স্থূল সিদ্ধান্তহে। পিণ্ডাৰে লিখা 'ওড্' সমূহত সাহিত্য-বিচাৰৰ নিদৰ্শন আছে। হোমাৰৰ মহাকাব্যৰ ওপৰত জেনোফেন আৰু হেৰাক্লিটাছে সমালোচনামূলক দুই চাৰিটা কথা কৈছে। এজন আধুনিক আৰ্ট সমালোচকৰ বাবে এই সকলোবোৰ উক্তি যথেষ্ট মূল্যবান হ'ব সন্দেহ নাই, কিন্তু এইবোৰে আৰ্ট সম্বন্ধে এটা সম্পূৰ্ণাঙ্গ সিদ্ধান্তৰ সাক্ষ্য বহন নকৰে। কিন্তু এৰিষ্টোফেন্‌ছৰ সময়ৰেপৰা আমি এটা নতুন দিগন্তৰ সন্ধান পাওঁ। এৰিষ্টোফেন্‌ছে খৃঃ পূঃ পঞ্চম শতাব্দীৰ শেষাংশ আৰু খৃঃ পূঃ চতুৰ্থ শতাব্দীৰ প্ৰথমাংশত তেওঁৰ নাটকসমূহ লিখিছিল। তেওঁ ৰচনা কৰা নাটক এঘাৰ খন। ইয়াৰ কেইখনমানত তেওঁৰ দিনৰ শিৰফুটা কেই-জনমান ব্যক্তি-চৰিতৰ ওপৰত তেওঁ ব্যঙ্গাত্মক বাক্যবাণ নিক্ষেপ কৰিছে। 'The Birds' বোলা পুথিত সেই সময়ৰ লিৰিক কবিতা সম্বন্ধে তুলি ধৰা কেইটামান মন্তব্য চকুত পৰে। 'The Wasps' নামৰ নাটকত কমেডিৰ সম্বন্ধে তেওঁৰ মন্তব্য পোৱা যায় কিন্তু 'The Frogs' বোলা পুথিত হ'লে লেখকৰ উন্নত ৰুচি আৰু ভাল বিচাৰ-শক্তিৰ পৰিচয় আছে; 'The Frogs' অৰ দ্বিতীয় খণ্ডত ইউৰিপিদ্‌ছৰ আৰু ইস্কাইলাছৰ মাজত হোৱা বিৰোধৰ সম্ভেদ পাওঁ। যমালয়ৰ ট্ৰেজেডিৰ সিংহাসনত অধিষ্ঠিত ইস্কাইলাছক ইউৰিপিদ্‌ছে সিংহাসনচ্যুত কৰিব খোজা চেষ্টাৰ কাৰণে দুয়োৰে মাজত বিৰোধ উপস্থিত হয় আৰু ইয়াত মধ্যস্থতা কৰিবলৈ আহে ডায়নিছাছ। ডায়নিছাছৰ হাতত এখন তুলাচনী। এই তুলাচনীৰ সহায়ত তেওঁ প্ৰত্যেকৰে লেখনীৰ ওজন নিৰূপণ কৰিব। ডায়নিছাছে প্ৰত্যেকজন নাট্যকাৰকে নিজৰ নাটকৰপৰা বচন মাতিবলৈ নিৰ্দেশ দিলে। দুয়ো বচন মাতিলে, কিন্তু শেহত বিষয়বস্তুৰ গুৰুত্ব আৰু ৰাজনৈতিক প্ৰজ্ঞাৰ কাৰণে ইস্কাইলাছকে শ্ৰেষ্ঠ আসন দিয়া হ'ল।

দুয়োজন নাট্যকাৰে আবৃত্তি কৰা বচনভঙ্গীৰ বিষয়ে এৰিষ্টোফেন্‌ছে যেনে মন্তব্য তুলি ধৰিছে আৰু ইউৰিপিদ্‌ছৰ কলা-কৌশল তেওঁ যেনে ভাৱে প্ৰশংসা কৰিছে তাৰপৰা তেওঁৰ তীক্ষ্ণ ধী-শক্তিৰ পৰিচয় পোৱা যায়। ওপৰে ওপৰে চালে তেওঁ পক্ষপাত-দুষ্ট বুলি ক'বৰ মন যায়, কিন্তু প্ৰকৃতপক্ষে তেওঁ একদেশদৰ্শী নহয়; কিয়নো তেওঁ স্বীকাৰ কৰিছে যে ট্ৰেজেডিৰ আগত প্ৰস্তাৱনা সংযোগ কৰি ইউৰিপিদ্‌ছে ইয়াক সহজবোধ্য আৰু সুখপাঠ্য কৰি তুলিছে।

এৰিষ্টোফেন্‌ছৰ বিচাৰত অস্পষ্টতা নাই। তেওঁ যি সিদ্ধান্তত উপনীত হৈছে তাক অতি স্পষ্ট ভাষাত ব্যক্ত কৰিছে। বিবদমান নাট্যকাৰ দুগৰাকীৰ নাটকবোৰ যে এৰিষ্টোফেন্‌ছে গভীৰভাৱে অধ্যয়ন কৰিছিল তাৰ সাক্ষ্য তেওঁ উদ্ধৃত কৰা শাৰীবিলাকে বহন কৰে। বিশেষকৈ ইউৰিপিদ্‌ছৰ বিপক্ষে উদ্ধৃত কৰা তেওঁৰ নাটকৰ বচন-সমূহৰ নিৰ্বাচনে এৰিষ্টোফেন্‌ছৰ বিচক্ষণ বুদ্ধিৰ পৰিচয় দিছে। উদ্ধৃত কৰা শাৰীবিলাকৰ বিষয়ে তেওঁ যেনে ধৰণৰ মন্তব্য দিছে তাৰপৰা তেওঁৰ যে গ্ৰহণ-ক্ষমতা অসামান্য আৰু অন্তৰ্দৃষ্টি পৈণত এই কথা স্পষ্ট হৈ পৰে। এইটো কথা সত্য যে যি দুগৰাকী নাট্যকাৰক এৰিষ্টোফেন্‌ছে সমালোচনা কৰিছে সেই সমালোচনা পূৰ্ণাঙ্গ আলোচনা বুলি ক'ব নোৱাৰি, কিন্তু তেওঁ যিখিনি সমালোচনা কৰিছে তাক সম্পূৰ্ণৰূপে উলাই কৰা নাযায়। তেওঁ প্ৰধানকৈ নাট্যকাৰৰ কলা-কৌশল আৰু ৰাজনৈতিক প্ৰজ্ঞাৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিছে। বিচাৰৰ সময়ত ডায়নিছাছে হ'লে এই দুটা কথাৰ ওপৰত বেছি গুৰুত্ব দিয়া নাই। তেওঁ গুৰুত্ব দিছে কবি-কল্পনাৰ ওপৰত। ইস্কাইলাছৰ কাব্যিক অনুভূতি ইউৰিপিদ্‌ছৰ তুলনাত স্থিৰ আৰু গভীৰ বুলি বিবেচিত হৈছে। আনহাতে ইউৰিপিদ্‌ছৰ লেখাত ঠায়ে ঠায়ে প্ৰকাশিত হৈছে ভাব-প্ৰৱণতা। এৰিষ্টোফেন্‌ছৰ কাব্য-বিচাৰ যে সামগ্ৰিক নহয় এই কথা আগতে কোৱা হৈছে; তথাপি তেওঁৰ বিচাৰৰ মাজত যি বুদ্ধিমত্তাৰ পৰিচয় পোৱা যায় তাৰ উল্লেখ নকৰি নোৱাৰি। কাব্যালোচনাৰ ক্ষেত্ৰত নৈতিক প্ৰমূল্যৰ আদৰ্শ চকুৰ আগত ৰখাৰ আৱশ্যকতা তেওঁ স্বীকাৰ কৰে।

প্লেটো (খৃঃ পূঃ ৪২৭)

সাহিত্য সম্বন্ধে প্লেটোৰ আলোচনাবোৰ একেখন পুথিতে পোৱা নাযায়। সাতোটা আঠোটা চক্ৰেটিছৰ সংলাপৰ মাজত এইবোৰ সিঁচৰতি হৈ পৰি

আছে। নৈতিক, আধ্যাত্মিক, ৰাজনৈতিক আৰু শিক্ষাদীক্ষা সম্বন্ধীয় আলোচনাৰ মাজতে এইবোৰ বিচাৰি পোৱা যায়। খৃঃ পূঃ চতুৰ্থ শতিকাৰ প্ৰথমাৰ্ধত এই সংলাপবোৰ প্লেটোৱে লিখে বুলি পণ্ডিতসকলে ভাবে। প্লেটোৰ গুৰু চক্ৰেটিছৰ মৃত্যুৰ কেইবছৰমান পিছতে 'আয়ন' (Ion) পুথিখন ৰচনা কৰা হয়। আয়ন এজন গ্ৰীক কথক। গাঁৱে-ভূঞে হোমাৰৰ মহাকাব্যৰ আবৃত্তি কৰি ফুৰা তেওঁৰ কাম। এটা পুৰস্কাৰ লাভ কৰি আয়নে এপিডৰাছৰ পৰা উভতি আহিছে। চক্ৰেটিছ আৰু কথকজনৰ মাজত আলোচনা আৰম্ভ হ'ল। কেনে ধৰণৰ কবিতা তেওঁ মূল্যবান বুলি ভাবে এই বিষয়ে নানান প্ৰশ্ন কৰি অৱশেষত চক্ৰেটিছে তেওঁক অপদস্থ কৰিছে। চক্ৰেটিছে অভিযোগ তুলিছে যে কবি আৰু কথক দুয়োৱেই দৈৱী প্ৰেৰণাৰে প্ৰেৰিত হৈ কাব্য-ৰচনা নাইবা তাৰ আবৃত্তি কৰে। আয়নে চক্ৰেটিছৰ অভিযোগ মানি লোৱা নাই। চক্ৰেটিছে স্পষ্ট ভাষাত কৈছে—"কলাৰ অধিষ্ঠাত্ৰী দেৱীয়ে নিজে প্ৰথমতে মানুহক প্ৰেৰণা যোগায়। কাৰণ লিৰিক বা মহাকাব্যৰ কবিয়ে নিজৰ চেষ্টাৰ বলত কাব্য ৰচনা নকৰে। মোহিত আৰু প্ৰেৰিত অৱস্থাতহে কাব্য-ৰচনা সম্ভৱ হয়। মত্ত কৰিবেনছিয়ান নৰ্তকসকলে নৃত্যৰ সময়ত প্ৰকৃতিস্থ অৱস্থাত নথকাৰ দৰে লিৰিক কবিসকলেও সুন্দৰ কবিতা ৰচনাৰ সময়ত সুস্থ মনৰ অধিকাৰী হৈ নাথাকে। কাৰণ কবি হ'ল পাতল, পাখীলগা আৰু পৱিত্ৰ বস্তু। যেতিয়ালৈকে তেওঁ প্ৰেৰিত হৈ নিজৰ দেহমনৰ ওপৰত কৰ্তৃত্ব হেৰুৱাই নেপেলায় আৰু যেতিয়ালৈকে এনে এটা অৱস্থা আহি নপৰে তেতিয়ালৈকে তেওঁৰ মুখৰপৰা বাণী নিঃসৃত নহয়।[২]

২। The muse first of all inspires men herself. For all good poets, epic as well as lyric, compose their beautiful poems not by art, but because they are inspired and possessed. And as Corybantian revellers, when they dance, are not in their right mind, so the lyric poets are not in their right mind when they are composing their beautiful strains. For the poet is a light and winged and holy thing and there is no invention in him until he has been inspired and is out of his senses, and the mind is no longer in him; when he has not attained to this state he is powerless and unable to utter his oracles.—Plalo's Dialogues, tr. Jowett.

চক্ৰেটিছৰ কথাত আয়ন সন্তুষ্ট হোৱা নাই। গতিকে তেওঁৰ অভিযোগৰ প্ৰতিবাদকল্পে আয়নে উত্তৰ দিছে—"চক্ৰেটিছ, তুমি হয়তো সজ কথাকে কৈছা; তথাপি মই মত্ত আৰু অভিভূত অৱস্থাতহে মাথোন হোমাৰৰ প্ৰশংসা কৰোঁ বুলি কৰা উক্তিৰ ওপৰত তোমাৰ প্ৰগল্‌ভতাই মোৰ বিশ্বাস জন্মাব পাৰিব বুলি মোৰ সন্দেহ হয়। মই হোমাৰৰ বিষয়ে কোৱা কথা যদি তুমি শুনিলাহেঁতেন, তুমি কেতিয়াও এই উক্তি সত্য বুলি নাভাবিলাহেঁতেন।"[৩]

কিন্তু চক্ৰেটিছৰ বুদ্ধিমত্তাৰ ওচৰত আয়নৰ দুৰ্বল যুক্তি নিষ্প্ৰভ হৈ পৰিছে। বাক্‌চাতুৰ্যেৰে চক্ৰেটিছে অৱশেষত আয়নৰ যে আৰ্টৰ কোনো এটা দিশতে পাৰদৰ্শিতা নাই এই কথা স্বীকাৰ কৰোৱাই লৈছে।

Apology আৰু Republicঅৰ দ্বিতীয়, তৃতীয় আৰু দশম খণ্ডত কাব্য আৰু কবি সম্বন্ধে কিছুমান কথা পোৱা যায়। Apologyত চক্ৰেটিছে কৈছে যে তেওঁ Tragic, dithyrambic আৰু অন্যান্য কবিসকলৰ ওচৰলৈ গৈ তেওঁলোকৰপৰা নিজা নিজা ৰচনাৰ ব্যাখ্যা শুনিবলৈ ইচ্ছা প্ৰকাশ কৰিছিল কিন্তু তেওঁ আচৰিত হৈছিল যে কবিসকলৰ বাহিৰে আন লোকে তেওঁলোকৰদ্বাৰা ৰচিত কবিতাৰ কথা বেছি বিশ্বাসযোগ্য আৰু মনোগ্ৰাহী ৰূপত প্ৰকাশ কৰিব পাৰিছিল। তেতিয়া "মই জানিব পাৰিছিলোঁ যে কবিসকলে জ্ঞানৰ সহায়ত কবিতা ৰচনা নকৰে কিন্তু ৰচনা কৰে এক প্ৰকাৰ প্ৰতিভা আৰু প্ৰেৰণাৰ বলত; এওঁলোক হ'ল দৈৱী শক্তি লাভ কৰা ব্যক্তি আৰু ভবিষ্যত-বক্তাসকলৰ নিচিনা; এই বক্তাসকলে বহুতো ভাল ভাল কথা কয় কিন্তু সেই কথাৰ অৰ্থ তেওঁলোকে নুবুজে।"[৪]

৩। That is good Socrates, and yet I doubt whether you will ever have eloquence enough to persuade me that I praise Homer only when I am mad and possessed and if you could hear me speak of him, I am sure, you would never think this to be the case.—Plato's Dialogues, translated by Jowett

৪। I knew that not by wisdom do poets write poetry; but by a sort of genius and inspiration; they are like diviners or sooth-sayers who also say many fine things but do not understand the meaning of them.—Dialoges

Republicঅৰ দ্বিতীয় খণ্ডত আদৰ্শ ৰাষ্ট্ৰৰ ল'ৰা-ছোৱালীবোৰক কেনে শিক্ষা দিয়া উচিত তাৰ আলোচনা আছে। এই প্ৰসঙ্গত ল'ৰা-ছোৱালীবোৰে যাতে যেই-সেই মানুহৰ যেনে-তেনে কথা শুনিবলৈ সুবিধা নাপায় তাৰ বাবে নজৰ ৰখাৰ কথা তেওঁ কৈছে। ভৱিষ্যত জীৱনত যিবোৰ আদৰ্শৰ আৱশ্যকতা উপলব্ধ নহয় তেনেবোৰ আদৰ্শৰ প্ৰতি ল'ৰা-ছোৱালীবোৰক আকৃষ্ট কৰাৰ কোনো যুক্তি নাই। Republicঅৰ তৃতীয় খণ্ডত নৈতিক আদৰ্শৰ ফালৰপৰা কাব্যৰ সমালোচনা কৰা হৈছে। কোমল বয়সৰ ল'ৰা-ছোৱালীবোৰ সচৰাচৰ ভাবপ্ৰৱণ। এই বয়সত তেওঁলোকৰ মনত যি ধাৰণা সুমাই দিয়া হয় সেই ধাৰণাৰ প্ৰভাৱ পিছৰ জীৱনতো দেখিবলৈ পোৱা যায়। কবিসকলে তেওঁলোকৰ কবিতাত দেৱ-দেৱীৰ চৰিত্ৰ যেনেভাৱে উপস্থাপিত কৰে সেই উপস্থাপন দেৱ-দেৱীৰ আদৰ্শমূলক চৰিত্ৰ-চিত্ৰণ নহয়। আন কথাত কবলৈ গ'লে, দেৱতা আৰু বীৰসকলৰ চৰিত্ৰ ভুলকৈয়ে কবিতাত চিত্ৰিত কৰা হয়। গতিকে কাব্যৰ সৰহ অংশই আদৰ্শ ৰাষ্ট্ৰৰ অভিভাৱক আৰু ল'ৰা-ছোৱালীৰ শিক্ষাৰ বাবে উপযোগী হ'ব নোৱাৰে।

Republic গ্ৰন্থৰ এই খণ্ডতে পোন প্ৰথমবাৰৰ কাৰণে *mimesis* বা অনুকৰণ শব্দটোৰ উল্লেখ আমি পাওঁ। এই *mimesis* শব্দটো দশম খণ্ডত বিস্তৃতভাৱে বিশ্লেষণ কৰা হৈছে।

Republicঅৰ দশম খণ্ডত *mimesis* শব্দ বিশ্লেষণ কৰিবলৈ গৈ প্লেটোৱে এটা সিদ্ধান্তত উপনীত হৈছে যে কাব্য, চিত্ৰশিল্প প্ৰভৃতি যেহেতু সৎ বস্তুৰ নকল নহয় সেই হেতুকে এইবোৰে কেতিয়াও প্ৰকৃত জ্ঞান দান কৰিব নোৱাৰে। প্ৰকৃত জ্ঞান হ'ল তত্ত্ব-জ্ঞান। এনে তত্ত্ব-জ্ঞান দিবলৈ সুকুমাৰ কলাসমূহ সম্পূৰ্ণৰূপে অপাৰগ। কলা প্ৰতিষ্ঠিত হয় অনুকৰণৰ ওপৰত। এই অনুকৰণ জাগতিক পদাৰ্থ নাইবা অৱস্থাৰ অনুকৰণ। অনুকৰণৰ ভিত্তিত আৰ্টে যিবোৰ চিত্ৰ উপস্থাপন কৰে সেইবোৰ সদায় সদ্বস্তুৰপৰা ভালেমান দূৰতে থাকে। এইবাবে আৰ্টৰ সহায়ত সত্য আৰু তত্ত্বৰ জ্ঞান হ'ব নোৱাৰে। Republicঅৰ দশম খণ্ডতে প্লেটোৱে *mimesis* শব্দটো অনুকৰণ নাইবা প্ৰতিৰূপ চিত্ৰণৰ অৰ্থত ব্যৱহাৰ কৰিছে। কবি আৰু চিত্ৰশিল্পীয়ে বাহ্যিক জগতৰ বস্তু নাইবা জাগতিক অৱস্থাৰ অনুৰূপ চিত্ৰ তেওঁলোকৰ আৰ্টৰ যোগেদি প্ৰকাশ কৰে। বাস্তৱ জীৱনৰ হুবহু প্ৰতিবিম্ব

চিত্ৰিত কৰাই হ'ল সাহিত্যিকৰ মুখ্য উদ্দেশ্য। কিন্তু প্লেটোৰ Theory of Ideas অনুসৰি বাস্তৱ জগতত যিবোৰ বস্তু দেখিবলৈ পোৱা যায় আৰু ইয়াত যিবোৰ ঘটনা ঘটে সেই সকলোবোৰ আদৰ্শ জগতৰ এক অসম্পূৰ্ণ অনুকৰণ। সকলো বস্তুৰে Ideaৰ ৰূপত এটা জগত-অতিৰিক্ত সত্তা আছে আৰু এইটোৱেই প্ৰকৃত সত্তা। কাব্যিক অনুকৰণ শ্ৰোতাসকলৰ বিচাৰ-বিবেচনাৰ এক মাৰাত্মক শত্ৰু। অনুকৃত দ্ৰব্য নাইবা অৱস্থাৰ তত্ত্ব-জ্ঞান লাভেইহে এই শত্ৰুনাশৰ একমাত্ৰ উপায়।[৫] প্লেটোৱে এখন বিছনাৰ চিত্ৰশিল্পীৰ সহায়ত কবি আৰু চিত্ৰশিল্পীয়ে যে জগতৰ পৰিদৃশ্যমান ফালৰ পৰিদৃশ্যমান ৰূপটো মাথোন অংকন কৰি বস্তুৰ প্ৰকৃত সত্তাৰপৰা বহুতো দূৰত থাকে, এই কথা প্ৰমাণ কৰিছে।

"বাৰু ইয়াত তিনিখন বিছনা আছে—এখন প্ৰকৃতিৰ মাজত, স্বয়ং ভগৱানৰদ্বাৰা নিৰ্মিত; কাৰণ মই ভাবোঁ যে ভগৱানৰ বাহিৰে আন কোনেও স্ৰষ্টা হ'ব নোৱাৰে।"

"নোৱাৰে।"

"আন এখন বিছনা আছে আৰু এইখন কাঠমিস্ত্ৰীয়ে সজা।"

"এৰা, আছে।"

"আৰু চিত্ৰশিল্পীৰ কামটো তৃতীয়?"

"এৰা।"

"গতিকে বিছনা তিনি প্ৰকাৰৰ আৰু এই তিনি প্ৰকাৰ বিছনাৰ তিনিজন শিল্পী আছে। এই তিনিজন হ'ল বিছনাৰ স্ৰষ্টা ঈশ্বৰ, মিস্ত্ৰী আৰু চিত্ৰশিল্পী।"

"হয়, স্ৰষ্টা তিনিজন।"

ঈশ্বৰৰ কথা প্ৰসঙ্গক্ৰমে উল্লেখ কৰা হোৱাত প্ৰশ্ন কৰা হৈছে—

"আমি তেওঁক (ঈশ্বৰক) প্ৰকৃতিৰ জনক আৰু বিছনাৰ স্ৰষ্টা বুলি ক'মনে?"

৫। "Speaking in confidence, for I should not like to have my words repeated to the tragedians and the rest of the imitative tribe, but I do not mind saying to you that all poetical imitations are ruinous to the understanding of the hearers and that the knowledge of their true nature is the only antidote to them." Republic Bk. X, translated by Jowett

"হয়, প্ৰকৃতিৰ স্বাভাৱিক সৃষ্টিৰ ফালৰপৰা তেৱেঁই এই বিছনা আৰু আন সকলো বস্তুৰ কৰ্তা।"

"কাঠমিস্ত্ৰীজনক বাৰু আমি কি বুলি ক'ম? তেওঁ জানো বিছনাৰ কৰ্তা নহয়?"

"হয়।"

"কিন্তু চিত্ৰশিল্পীজনক স্ৰষ্টা নাইবা কৰ্তা বুলিবা জানো?"

"নিশ্চয় নোবোলোঁ।"

"বাৰু, তেওঁ যদি স্ৰষ্টা নহয় বিছনাখনৰ লগত থকা সম্বন্ধৰ ফালৰপৰা তেওঁ কি?"

"মই ভাবোঁ যে আমি তেওঁক আনে তৈয়াৰ কৰা বস্তুৰ অনুকৰণ কৰোঁতা লোক বুলি অভিহিত কৰিব পাৰোঁ।"

"ভাল কথা, তেনেহলে আমি সেইজনকে অনুকৰণ কৰোঁতা বুলি কওঁ যিজন প্ৰকৃতিৰপৰা তৃতীয় স্থানৰ দূৰত্বত থাকে।"

"নিশ্চয়।"

"আৰু ট্ৰেজিক কবি এজন অনুকৰণ কৰোঁতা। আন অনুকৰণ কৰোঁতা-সকলৰ দৰে সদ্বস্তু আৰু সত্যৰপৰা তেওঁৰ দূৰত্বৰ স্তৰ তৃতীয়।"

প্লেটো এজনক দাৰ্শনিক। নৈতিক আৰু দাৰ্শনিক দৃষ্টিকোণৰপৰা তেওঁ অনুকৰণৰ সমস্যাটো বিচাৰ কৰি চাবলৈ চেষ্টা কৰিছে। প্লেটোৰ চিন্তাধাৰাত সদ্বস্তু (Reality) হ'ল Idea (ধাৰণা) আৰু জাগতিক সকলো বস্তুৱেই হ'ল সদ্বস্তুৰ পৰিদৃশ্যমান নকল ৰূপ। প্লেটোৰ দৰে দাৰ্শনিক এজনৰ পক্ষে যিটো অসত্য আৰু ভ্ৰান্তিমূলক সেইটো উচ্চ আধ্যাত্মিকতাৰ দিশৰপৰা সত্য বুলি পৰিগণিত হোৱা অনুচিত। এই বাবে যদিও ট্ৰেজিক লেখকসকলৰ গুৰু স্বৰূপ হোমাৰৰ প্ৰতি তেওঁ প্ৰশংসাপৰ আৰু শ্ৰদ্ধাশীল তথাপি তেওঁ বিশ্বাস কৰে যে ব্যক্তিক যিহেতু সত্যৰ ওপৰত স্থান দিব নোৱাৰি সেই হেতু তেওঁ অনুকৰণ-সৰ্বস্ব আৰ্টৰ নিন্দা কৰিবলৈ বাধ্য।

প্লেটোৰ মতামত ভালকৈ বুজাৰ অৰ্থে জ্ঞান-লাভ সম্পৰ্কীয় তেওঁৰ সিদ্ধান্ত আৰু সদ্বস্তু (reality) সম্বন্ধে তেওঁৰ ধাৰণা কি এইটো জনা আৱশ্যক। তেওঁৰ মতে জ্ঞান সম্বন্ধে এটা স্পষ্ট সিদ্ধান্তত উপনীত হ'ব নোৱাৰিলে যিবোৰ প্ৰশ্নই তেওঁৰ সমসাময়িক লোকসকলক বিব্ৰত কৰিছে তাৰ উত্তৰ

বিচাৰি পোৱা নাযায়। আমি যদি ইন্দ্ৰিয়সমূহৰ যোগেদি লাভ কৰা জ্ঞানকে জ্ঞানলাভৰ একমাত্ৰ উপায় বুলি ধৰোঁ তেন্তে ছফিষ্টসকলে কোৱা কথাকে মানি ল'ব লাগিব যে প্ৰকৃত জ্ঞান লাভ কৰা কেতিয়াও সম্ভৱ নহয়। ইন্দ্ৰিয়বোৰৰ যোগেদি লাভ কৰা জ্ঞানে আমাক তত্ত্ব আৰু সত্ত্বৰ ওচৰলৈ লৈ যাব নোৱাৰে। তথাপি আমি ইন্দ্ৰিয়-লব্ধ জ্ঞানৰ আশ্ৰয়তে পাৰমাৰ্থিক জ্ঞান লাভ কৰিবলৈ যত্নপৰ হ'ব লাগিব। পাৰমাৰ্থিক জ্ঞানৰ মাজত থাকে সত্যনিষ্ঠা। সত্যনিষ্ঠাই আমাক দ্বন্দ্বাত্মক আদৰ্শৰূপিনে আগুৱাই নিয়ে। তেতিয়া আমি ইন্দ্ৰিয়লব্ধ জ্ঞানৰ উৰ্ধত উঠি প্ৰত্যয়াত্মক জ্ঞান নাইবা Ideaৰ ওচৰ চাপিব পাৰোঁ। দ্বন্দ্বাত্মক পদ্ধতিৰে জ্ঞান আহৰণৰ প্ৰথম স্তৰত থাকে এটা ধাৰণাৰ ভিতৰত গোট গোট বস্তুসমূহৰ অন্তৰ্ভুক্তি আৰু দ্বিতীয় স্তৰত হয় এই ধাৰণাৰ সাধাৰণীকৰণ আৰু বিশ্লেষণ। অকল এই পদ্ধতিৰ অৱলম্বনতহে সংযম চিন্তন বা ভাৱনা সম্ভৱ হ'ব পাৰে। তেতিয়া আমি এটা প্ৰত্যয়ৰপৰা আনটো প্ৰত্যয়ৰ তললৈ বা ওপৰলৈ গৈ আৰু সেইবোৰৰ মাজত সংযোগ বিয়োগ সাধন কৰি ভাস্কৰ এজনে টুকুৰা মাৰ্বলৰপৰা সুন্দৰ মূৰ্তি সৃষ্টি কৰাৰ দৰে আমিও উচ্চ প্ৰত্যয়ত উপনীত হ'ব পাৰোঁ। সংবেদনা নাইবা চিত্ৰ চিন্তা-শক্তিৰ প্ৰধান অৱলম্বন নহয়। ইয়াৰ প্ৰধান অৱলম্বন হ'ল প্ৰত্যয় নাইবা concept। এইটো কথা সত্য যে যেতিয়ালৈকে আমি ন্যায়পৰায়ণতাৰ এটা ধাৰণা কৰি ল'ব নোৱাৰোঁ তেতিয়ালৈকে এজন মানুহ ন্যায়পৰায়ণ হয়নে নহয় এই কথাও ক'ব নোৱাৰোঁ। গতিকে প্ৰত্যয়ৰ ধাৰণাৰ লগতহে জ্ঞানৰ সম্বন্ধ আছে।

প্লেটোৱে কয় যে যি ধাৰণা (idea)-ৰ কথা ওপৰত কোৱা হৈছে সেই ধাৰণা বস্তু-বিশেষৰ পৰীক্ষা নিৰীক্ষাৰ অন্তত লাভ কৰা আগমনাত্মক বা আৰোহী জ্ঞান নহয় (inductive knowledge)। মানুহৰ অন্তৰাত্মাতে কিছুমান প্ৰত্যয় বা ধাৰণা নিহিত হৈ আছে। পৰিদৃশ্যমান জগতৰ বিশেষ বিশেষ বস্তুৱে এই ধাৰণাবোৰ উদ্বুদ্ধ কৰি সেইবোৰক চৈতন্যৰ ওপৰলৈ তোলে। তেতিয়া প্ৰত্যয়বোৰ স্পষ্ট হৈ উঠে। প্লেটোৰ দৰে চক্ৰেটিছেও প্ৰত্যয়াত্মক জ্ঞানেই যথাৰ্থ জ্ঞান বুলি মানুহক শিক্ষা দিছিল। সদ্বস্তুৰ (reality) জ্ঞানেই হ'ল সত্য। জ্ঞানেন্দ্ৰিয়ৰ যোগেদি আমি যিখন জগতৰ জ্ঞান লাভ কৰোঁ সেইখন পৰিবৰ্তনশীল চঞ্চল জগত। এই জ্ঞান ভ্ৰান্তিমূলক

আৰু আভাসিক। সত্বস্তুৰ পৰিৱৰ্তন নাই। ই শাশ্বত। প্ৰকৃত জ্ঞান লাভৰ কাৰণে বস্তুৰ মৌলিক তত্ত্বৰ অৱগতিৰ আৱশ্যক। এই কাম অকল চিন্তা-শক্তিয়েহে কৰিব পাৰে। গতিকে প্ৰত্যয়াত্মক জ্ঞানৰ সহায়তহে তাত্ত্বিক নাইবা পাৰমাৰ্থিক জ্ঞান লাভ সম্ভৱ হ'ব পাৰে। এনে পাৰমাৰ্থিক জ্ঞানেই হ'ল প্ৰকৃত জ্ঞান। অকল দৰ্শনেহে এনে স্থায়ী, শাশ্বত আৰু সাৰ্বজনীন জ্ঞান দান কৰিব পাৰে। ইন্দ্ৰিয়ানুভূতিৰ সহায়ত যি জ্ঞান লাভ হয় সেই জ্ঞান আপেক্ষিক আৰু অনেক ক্ষেত্ৰত ভ্ৰান্তিমূলক।

প্ৰত্যয় বা idea-ই হ'ল দৈনন্দিন অভিজ্ঞতা লাভ কৰা দ্ৰব্যসমূহৰ তাত্ত্বিক গুণৰ আধাৰ। প্লেটোৰ idea মনোবিশ্লেষণৰ ফলত লাভ কৰা এটা সাধাৰণ ধাৰণা নহয়। এই ideaবোৰ মানুহ বা ঈশ্বৰৰ মনৰ মাজত উদ্ভৱ হোৱা কোনো প্ৰক্ৰিয়াৰ পৰিণতি বুলিও ক'ব নোৱাৰি। এইবোৰৰ অৱস্থিতি স্বতঃসিদ্ধ। এইবোৰ সাৰবস্তু। যিবোৰ বস্তুৰ অভিজ্ঞতা আমাৰ দৈনন্দিন জীৱনত লাভ কৰোঁ সেইবোৰ বস্তু হ'ল এই idea-ৰ অসম্পূৰ্ণ ৰূপ। বিশেষ বিশেষ দ্ৰব্যসমূহ আহি থাকে গৈ থাকে, কিন্তু idea নাইবা form বা ৰূপ চিৰস্থায়ী। দ্ৰব্যসমূহক নানা বিচিত্ৰ শ্ৰেণীৰ অন্তৰ্ভুক্ত কৰিব পাৰি, কিন্তু এটা শ্ৰেণীৰ idea মাথোন এটাই। বিভিন্ন শ্ৰেণীৰ ideaবোৰ সম্পূৰ্ণৰূপে পৰস্পৰ সম্পৰ্কহীন নহয়। এইবোৰৰ মাজত পাৰস্পৰিক সঙ্গতি থকাৰ উপৰিও আছে এক জৈৱিক ঐক্য। সকলো ideaৰ মূলতে এটা ঈশ্বৰ সম্বন্ধীয় উচ্চ idea আছে আৰু এই ধাৰণাটোৱেই বাকীবোৰ ধাৰণাৰ মূলাধাৰ।

আমাৰ চাৰিওফালে থকা এই বিশ্ব-ব্ৰহ্মাণ্ডখন নানা তৰহৰ বৈচিত্ৰ্যপূৰ্ণ দ্ৰব্যৰ বিশৃঙ্খল সমষ্টি মাথোন নহয়। বিশ্বব্ৰহ্মাণ্ডৰ মাজত শৃঙ্খলা আৰু পাৰিপাট্য আছে। এই জগতখন জড়শক্তিৰ ক্ৰিয়াভূমি বুলি কোৱাও নাযায় কাৰণ ই আধ্যাত্মিক শক্তিৰ এক পৰিকল্পিত ক্ষেত্ৰ। জাগতিক দ্ৰব্যসমূহ অপৰিৱৰ্তনশীল ideaৰ ছায়া মাথোন। এই দ্ৰব্যসমূহৰ পাৰমাৰ্থিক মূল্য নাই। ধী-নাইবা বিচাৰ শক্তিৰহে পাৰমাৰ্থিক মূল্য আছে। বিচাৰ-বুদ্ধিৰ ফালটোৱেই মানৱ জীৱনৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ দিশ, কাৰণ এই ফালটো হ'ল আত্মাৰ এটা অংশ বিশেষ। যি ব্যক্তিয়ে আত্মোন্নতি লাভ কৰে, তেওঁৰ জীৱনৰ উচ্চ প্ৰবৃত্তিবোৰে ক্ষুধা, বাসনা আদি নিম্ন স্তৰৰ প্ৰবৃত্তিবোৰ সদায় নিয়ন্ত্ৰণ কৰি ৰাখে। ধী-শক্তিৰ প্ৰাধান্য থকা জীৱনেই হ'ল প্ৰকৃত আৰু সম্পূৰ্ণ জীৱন।

প্লেটোৰ idea এটা সৰ্বাতিৰিক্ত সদ্বস্তু। ধী-শক্তিৰ সহায়ত এই সত্যৰ জ্ঞান লাভ কৰা যায়। গতিকে দৰ্শনৰ সহায়তহে মানুহ প্ৰকৃত আৰু তত্ত্বমূলক জ্ঞানৰ অধিকাৰী হ'ব পাৰে। এনে জ্ঞান লাভ কৰিবলৈ হ'লে মন সংযত হ'ব লাগে। ৰিপু-পৰৱশতা নাইবা অনুভূতি-প্ৰৱণতাই মানুহক সৎ পথৰপৰা আঁতৰাই ৰাখে। তেতিয়া প্ৰকৃত জ্ঞান-লাভৰ বাটত আগুৱাব পৰা নাযায়। পূৰ্ণ ব্ৰহ্মৰ জ্ঞান-লাভৰ লক্ষ্যই হ'ল মানুহৰ চৰম পুৰুষাৰ্থ। গতিকে মানুহৰ সকলো চেষ্টাই পৰমব্ৰহ্মমুখী হ'ব লাগে।

প্লেটোৱে যিখন ৰাষ্ট্ৰ স্থাপন কৰাৰ কথা কল্পনা কৰিছিল সেইখন এখন আদৰ্শ ৰাষ্ট্ৰ। এই ৰাষ্ট্ৰৰ নাগৰিকসকলে নিষ্ঠাৰে আপোন আপোন কৰ্তব্য পালন কৰিব। বহুজনৰ সুখ আৰু সমৃদ্ধিৰ কাৰণে কাম কৰাৰ ওপৰত প্লেটোৱে বিশেষ গুৰুত্ব আৰোপ কৰিছে। অনিচ্ছা সত্ত্বেও কবিসকলক তেওঁ এইখন ৰাষ্ট্ৰৰ বাহিৰত ৰাখিছে। দাৰ্শনিক তত্ত্বৰদ্বাৰা যে প্লেটোৰ ৰাজনৈতিক চিন্তাধাৰা নিয়ন্ত্ৰিত হৈছিল এই কথা নুই কৰিব নোৱাৰি। তেওঁ কবিসকলক আদৰ্শ ৰাষ্ট্ৰৰ ভিতৰত ৰাখিব নোৱাৰিলে ; কাৰণ কবিসকলে যি সৃষ্টি কৰে সি নকলৰো নকল বস্তু আৰু idea বা সৎবস্তুৰপৰা ই বহুতো দূৰত। এই জগতত দেখা পোৱা প্ৰত্যেক বস্তুৱেই জগত-অতিৰিক্ত সত্য ideaৰ একো একোটা অসম্পূৰ্ণ অনুকৰণ বা নকল। এনে নকল পদাৰ্থকে কবি আৰু আন কলাকাৰসকলে নকল কৰে। গতিকে আৰ্টে মানুহৰ কাৰণে মূল্যবান কোনো কথাৰে শিক্ষা দান কৰিব নোৱাৰে।

'Aristotle and Greek Tragedy' নামক পুথিত John Jonesএ কৈছে যে যি অৰ্থত চিত্ৰশিল্পীয়ে কাঠ-মিস্ত্ৰিজনৰ সৃষ্ট বস্তু নকল কৰাৰ কথা প্লেটোৱে কৈছে সেই অৰ্থত তাক গ্ৰহণ কৰা নাযায় কিয়নো এই অৰ্থ অসম্পূৰ্ণ।[৬] প্লেটোৰ ধাৰণা যে অসম্পূৰ্ণ এই বিষয়ে সন্দেহ নাই। আৰ্টিষ্টে কিছুমান বস্তু নাইবা অৱস্থাৰ নকলকে মাথোন নকৰে। আৰ্টিষ্টৰ কাম হ'ল বস্তু বা ঘটনাৰ পুনৰ নিৰ্মাণ আৰু নতুন ৰূপত তাৰ উপস্থাপন। জীৱনৰ অসংলগ্ন আৰু বিচিত্ৰ অভিজ্ঞতাবোৰে তেওঁৰ সৃজনী প্ৰতিভাৰ বলত পূৰ্বে লাভ কৰা অভিজ্ঞতাৰ অতিৰিক্ত এটা নতুন ৰূপ লাভ কৰে। গতিকে

৬। The sense in which he (Plato) conceives of the painter copying the carpenter's product is grossly insufficient.

আৰ্টিষ্ট এজনক অনুকৰণ কৰোঁতা ব্যক্তি মাথোন বুলি কেতিয়াও ক'ব নোৱাৰি।

নৈতিকতাৰ দিশৰপৰা কাব্যক যেনে ভাৱে প্লেটোৱে অভিযুক্ত কৰিছে, সিয়ো সমৰ্থনযোগ্য নহয়। প্লেটোৰ মতে কবিতাই আমাৰ ভাৱানুভূতি সজাগ কৰে। ইয়াৰ সম্বন্ধ আমাৰ জীৱনৰ নিম্নতৰ বাসনাৰ লগত, কাৰণ যৌক্তিকতাৰ আদৰ্শই এই বাসনাবোৰ নিয়ন্ত্ৰণ নকৰে, অথচ বিচাৰ বুদ্ধিৰ যৌক্তিকতাই হ'ল জীৱনৰ উচ্চ আৰু শ্ৰেষ্ঠ সম্পদ। কবিতাৰ সম্বন্ধ হ'ল ভাৱাবেগৰ লগত। ভাৱাবেগৰ কৰ্ষণতকৈ তাৰ অৱদমন যে বেছি আৱশ্যকীয় এই কথা বহলাই কোৱাৰ বোধ হয় প্ৰয়োজন নাই। আৱেগৰ অধীনত মানুহে কেনে কুকৰ্ম কৰে তাৰ অভিজ্ঞতা আমাৰ প্ৰত্যেকৰে আছে। মানুহৰ বাসনা প্ৰভৃতি নিম্ন-প্ৰবৃত্তিবোৰৰ মাজতে কবিতাৰ আৱেদন সীমিত হোৱাৰ কাৰণে ই মানুহৰ উচ্চ প্ৰবৃত্তি বিচাৰ-শক্তি দুৰ্বল কৰি পেলায়। প্ৰকৃততে বিচাৰ-শক্তিয়েহে আমাক আৱশ্যকীয় জ্ঞান দান কৰিবলৈ সমৰ্থ হয়।

প্লেটোৱে আৰ্টৰ সহায়ত ভাৱানুভূতিৰ কৰ্ষণ হোৱাৰ কথা কৈছে, কিন্তু ব্যৱহাৰিক জীৱনৰ ভাৱানুভূতিৰপৰা যে আৰ্টৰ সহাযত উদ্বুদ্ধ হোৱা ভাৱানুভূতি পৃথক, এই কথা বিচাৰ কৰি চাবলৈ তেওঁ চেষ্টা কৰা নাই। ক্ৰোধ, শোক প্ৰভৃতি ভাববোৰ যেতিয়া কাব্য বা নাট্যত কলাকৌশলৰ সহায়ত চিত্ৰিত কৰা হয় তেতিয়া সেইবোৰৰ ৰুক্ষতা স্খলকি পৰে, কাৰণ কাব্যত এইবোৰ উপস্থাপিত হয় সাধাৰণীকৃত ৰূপতহে। প্ৰকৃত জীৱনত অভিজ্ঞতা লাভ কৰা ভাবাৱেগ আৰু আৰ্টৰ যোগেদি প্ৰকাশিত ভাবাৱেগৰ মাজত যি পাৰ্থক্য সেই পাৰ্থক্য নগণ্য নহয়। বাস্তৱ জীৱনত অভিজ্ঞতা লাভ কৰা কিছুমান ভাব দেহমন-প্ৰমাথী কিন্তু আৰ্টৰ যোগেদি প্ৰকাশিত ভাব দেহমন-প্ৰমাথী নহয়। এৰিষ্টটলে তেওঁৰ Poetics নামৰ গ্ৰন্থত দেখুৱাইছে যে ট্ৰেজেডিৰ সহায়ত কেনেকৈ ভীতি আৰু কৰুণা প্ৰকাশৰ বাটলৈ অহাৰ ফলত দৰ্শকে মানসিক ভাৰসাম্যৰ অভিজ্ঞতা লাভ কৰে। ট্ৰেজেডি উপভোগ কৰাৰ কাৰণে যে ভীতি আৰু কাৰুণ্যৰ ভাব দকৈ শিপাই যোৱা নাই এই কথা প্ৰমাণ কৰাৰ কাৰণে আমি বাস্তৱ অভিজ্ঞতাৰ নামকে ল'ব পাৰোঁ।

এইটো সঁচা কথা যে প্লেটোৱে পোন প্ৰথমে নন্দনতাত্ত্বিক বিচাৰৰ কাৰণে

কিছুমান সমস্যা তুলি ধৰিছে। প্ৰথমতে তেওঁ প্ৰশ্ন তুলিছে অনুকৰণ ক্ষমতা উচ্চ বিচাৰ-শক্তিৰদ্বাৰা নিয়ন্ত্ৰিত নে বাসনা প্ৰভৃতি নিম্ন প্ৰবৃত্তিৰ শাসনাধীন ? এজন দাৰ্শনিকৰদৰে বিচাৰত প্ৰবৃত্ত হৈ তেওঁ অৱশেষত মত প্ৰকাশ কৰিছে যে অনুকৰণৰ সহায়ত আমি পাব পাৰোঁ চিত্ৰ, কিন্তু Concept বা প্ৰত্যয় নহয়। প্ৰত্যয়ৰ ওপৰত চিন্তা আৰু আলোচনাৰ ক্ষমতা অকল ধী-শক্তিৰহে আছে। গতিকে ভাৱানুভূতিৰ কৰ্ষণৰপৰা কেতিয়াও প্ৰকৃষ্ট জ্ঞানলাভৰ সম্ভাৱনা নাই।

যি যুক্তিৰ ওপৰত প্লেটোৰ সিদ্ধান্ত প্ৰতিষ্ঠিত হৈছে সেই যুক্তি যে এক-পক্ষীয় যুক্তি এই কথা মানি লবলৈ টান নহয়। প্লেটোৰ ভুল এইখিনিতে যে বিচাৰ-শক্তিৰ সহায়ত লাভ কৰা সত্যৰ বাহিৰে তেওঁ আন ধৰণৰ কিবা সত্য আছে নেকি তাৰ বুজ লবলৈ অনিচ্ছুক। কিন্তু বুদ্ধি-শক্তিৰ সহায়ত উপলব্ধ সত্যৰ তলত আন ধৰণৰ সত্যও আছে। বেনিডিটো ক্ৰোচেই তেওঁৰ Aesthetic নামৰ গ্ৰন্থত এইদৰে কৈছে "প্লেটোৰ ভুল হ'ল এইখিনিতে যে বিচাৰ-শক্তিৰ সহায়ত লাভ কৰা সত্যত বিশ্বাস কৰাৰ বাহিৰে সেই স্তৰৰ তলত কিবা সত্য থাকিব পাৰে বুলি তেওঁ নাভাবে। যি বুদ্ধি-শক্তিৰ সহায়ত ideaৰ জ্ঞান হয় তাৰ তলৰ স্তৰত যেন কেৱল কামুকতা আৰু ৰিপুপৰৱশতাহে আছে।"[৭]

এৰিষ্টটল (খৃঃ পূঃ ৩৮৪-৩২২)

এৰিষ্টটল প্লেটোৰ শিষ্য, কিন্তু গুৰুৰ কথা মুঠেই উল্লেখ নকৰাকৈয়ে *mimesis* বা অনুকৰণ শব্দৰ এটা নতুন ব্যাখ্যা তেওঁ Poetics নামৰ গ্ৰন্থত তুলি ধৰিছে। প্লেটোৰ সিদ্ধান্তৰ বিপৰীতে যোৱাৰ কথা তেওঁ ক'তো উল্লেখ কৰা নাই, কিন্তু যেনে ধৰণে তেওঁ অনুকৰণ শব্দটো ব্যাখ্যা কৰিছে

৭। But his (Plato's) error consisted in believing that there is no other form of truth below the intellectual ; that there is nothing but sensualily and passionality outside or prior to the intellect, that which discovers the ideas.
—Aesthetic ideas in Graeco-Roman antiquities.

তাৰপৰা তেওঁ যে ইয়াৰদ্বাৰা বস্তু আৰু অৱস্থাৰ নকলৰ ধাৰণাতকৈয়ো কিছু বেছি কথাৰ সঙ্কেত দিব খুজিছে ইয়াত অকণো সন্দেহ নাই। শিষ্য হিচাপে তেওঁ প্ৰথমতে প্লেটোৰদ্বাৰা প্ৰভাৱান্বিত হৈছিল, কিন্তু লাহে লাহে তেওঁ আৰ্ট আৰু দৰ্শন, এই দুয়ো দিশতে নতুন বৈজ্ঞানিক সিদ্ধান্তত উপনীত হ'ব পাৰিছিল। প্লেটোৰ দৰে এৰিষ্টটলেও বিশ্বব্ৰহ্মাণ্ড অধ্যয়নৰ ক্ষেত্ৰত এটা ভাববাদী (idealistic) দৃষ্টিভঙ্গীকে গ্ৰহণ কৰিছে আৰু তেওঁৰ দৰে বিশ্বব্ৰহ্মাণ্ডৰ মাজত এক জৈৱিক ঐক্য (organic unity) থকাৰ ওপৰতো গুৰুত্ব দিছে। তেওঁ ভাবে যে ideaবোৰৰ সত্তা সৰ্বাতিৰিক্ত (transcendent) নহয় কিন্তু সৰ্বগতহে (immanent)। গতিকে এই ideaবোৰ তেওঁৰ গুৰুৰ কোৱাৰ দৰে জগতৰপৰা আঁতৰত থকা জগত-অতিৰিক্ত বস্তু হ'ব নোৱাৰে। যি জগতখনৰ অভিজ্ঞতা আমি লাভ কৰোঁ সেই জগতখন স্বকীয় সত্তা থকা বাস্তৱ জগত, ই সদবস্তুৰ পৰিদৃশ্যমান ফাল মাথোন নহয়। পদাৰ্থৰ সংযোগৰ বাহিৰে idea বা ফৰ্মৰ স্বকীয়া অৱস্থিতি নাই ; কিয়নো দ্ৰব্য বা পদাৰ্থ নোহোৱাকৈ কোনো ফৰ্ম বা ৰূপ অকলে থাকিব নোৱাৰে। গতিকে আমি যিখন জগতৰ অভিজ্ঞতা লাভ কৰোঁ সেইখন এখন বাস্তৱ জগত আৰু ই ideaৰ অসম্পূৰ্ণ অনুকৰণ নহয়। গুটিৰপৰা ওলোৱা গজালি এটি ডাঙৰ গছ হৈ ফল-ফুলেৰে সমৃদ্ধ হোৱাৰ দৰে জাগতিক পদাৰ্থবোৰো পৰিৱৰ্তিত হয় আৰু বাঢ়ে।* কিন্তু এই পৰিৱৰ্তনৰ মাজতো এনে এটা বস্তু আছে যিটো পৰিৱৰ্তিত নহয়। এইটোৱেই হ'ল matter বা বস্তু। গছৰ গুটি এটা হ'ল ভৱিষ্যত গছৰ সম্ভাৱনা বহন কৰা এটা শক্তি ; গছজোপা হ'ল অন্তৰ্নিহিত শক্তিৰ বাস্তৱ উপলব্ধি। ই তেতিয়া প্ৰকাশিত form বা ৰূপ। প্লেটোৰ ideaৰ দৰে form বা ৰূপো চিৰন্তন। কিন্তু form চিৰন্তন হলেও ই বস্তুৰ বাহিৰত থকা এক অতিৰিক্ত ধাৰণা নহয়। এজন আৰ্টিষ্টে এটা কলাকৃতিৰ গঢ় দিয়ে। তেওঁৰ মনত পৰিকল্পনা নাইবা কিছুমান ধাৰণা থাকে। তেওঁ কোনো বস্তু বা মাধ্যমৰ সহায়ত নিজৰ ধাৰণা নাইবা পৰিকল্পনাক বাস্তৱ ৰূপদান কৰে। "ফৰ্মে বস্তুটোৰ মাজেদি নিজকে উপলব্ধি কৰে, ই বস্তুক গতিশীলতা দান কৰে আৰু শেহত বস্তুটোৱে উদ্দেশ্যৰ পৰিণতি লভে।"[৮] ফৰ্ম গতিশীল আৰু

৮। Form realises itself in the thing, it causes the

উদ্দেশ্য ধৰ্মী। ইয়েই বস্তুৰ আত্মা। শৰীৰ আৰু আত্মা এই দুয়োটাই এটা বস্তু।

দেখা যায় যে এৰিষ্টটলে তেওঁৰ গুৰুতকৈ বেছি বিজ্ঞান-সম্মত ৰূপত বিচাৰ আৰম্ভ কৰিছে। প্লেটোৰ অনুৰাগ আছিল গণিত শাস্ত্ৰত, কিন্তু এৰিষ্টটলৰ অনুৰাগ পদাৰ্থ-বিজ্ঞান আৰু জীৱবিদ্যাত। প্লেটোৱে idea বা সদ্বস্তুকে সত্য বুলি গ্ৰহণ কৰিছে। তেওঁৰ মতে আমি যিথন জগত দেখা পাওঁ সেইখন universal ideaৰ বাহ্যিক প্ৰকাশ মাথোন; গতিকে ইয়াৰ বাস্তৱতা দৃশ্যমান বস্তুৰ বাস্তৱতাহে, তাত্ত্বিক সত্তা নহয়। এৰিষ্টটলে হ'লে আমি অভিজ্ঞতা লাভ কৰা জগতখনৰ তাত্ত্বিক সত্তা নাই বুলি নাভাবে; কাৰণ ফৰ্ম বা ৰূপ জগতৰ বাহিৰৰ কল্পিত বস্তু নহয়, কিন্তু ই জগতৰ ভিতৰতে আছে।

এই পৰিদৃশ্যমান জগতখনৰ যেতিয়া অস্তিত্ব স্বীকৃত হয় তেতিয়া প্লেটোৱে কোৱাৰ দৰে জাগতিক পদাৰ্থ আৰু অৱস্থাৰ অনুকৰণ ছাঁৰে ছাঁৰ অনুকৰণ হ'ব নোৱাৰে কাৰণ জগতখন এক সম্পূৰ্ণ সৎ বস্তুৰ অসম্পূৰ্ণ নকল বুলি ধৰি লোৱা হোৱা নাই। প্লেটোৰ *mimesis* বা অনুকৰণৰ আদৰ্শৰ লগত ideaই যে জগতৰ উৎস এই সিদ্ধান্তৰ সম্বন্ধ আছে। দাৰ্শনিক বিচাৰ-বিবেচনাই আৰ্টৰ প্ৰতি থকা তেওঁৰ দৃষ্টিভঙ্গী নিৰূপণ কৰিছে। এৰিষ্টটলৰ আৰ্ট সম্বন্ধে উপনীত হোৱা সিদ্ধান্তও তেওঁৰ দাৰ্শনিক চিন্তাধাৰাৰে ফল বুলি ক'ব পাৰি। কিন্তু আমি আগতে দেখিবলৈ পাইছোঁ যে এৰিষ্টটলে ফৰ্ম বা ideaক স্বৰ্গৰপৰা পৃথিৱীলৈ নমাই আনিছে। প্লেটোৰ দৃষ্টিত মিস্ত্ৰীয়ে সজা বিছনাখন সত্য ideaৰ অসত্য ৰূপ, কিন্তু এৰিষ্টটলে এই বিছনাখনকো আংশিকভাৱে সত্য বুলি গ্ৰহণ কৰিছে। দ্ৰব্য (matter) জড়। ইয়াৰ গতিৰ কাৰণ ফৰ্ম। এই বাবেই ফৰ্মেই হ'ল দ্ৰব্যৰ অত্যাৱশ্যকীয় ফাল। মিস্ত্ৰীয়ে সজা বিছনাখন দ্ৰব্য আৰু ফৰ্মৰ সংযোগাত্মক ৰূপ। এটা গোট বস্তুৰ সাৰ হ'ল তাৰ ফৰ্ম বা ৰূপ; কাৰণ ৰূপেই হ'ল সাধাৰণ গুণসমূহৰ আধাৰ। জাগতিক বস্তুৰ অভিজ্ঞতা তাৰ ৰূপৰে অভিজ্ঞতা। আৰ্টিষ্টৰ মুখ্য উদ্দেশ্য ফৰ্মৰ যোগেদি বস্তুৰ সাৰাংশৰ বৌদ্ধিক ৰূপায়ন। কিন্তু বৈজ্ঞানিক

---

matter to move, and end or purpose is realised by the thing. —History of Philosophy by Thilly—Aristotle.

নাইবা দাৰ্শনিকৰ দৃষ্টিভঙ্গীৰ লগত তেওঁৰ দৃষ্টিভঙ্গী নিমিলে। কলাকাৰে কলাৰ যোগেদি তেওঁৰ ভাবাদৰ্শ নিটোল ৰূপত তুলি ধৰে, কিন্তু বৈজ্ঞানিক বা দাৰ্শনিকে তাৰ বিশ্লেষণৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিয়ে।

এৰিষ্টটলৰ চিত্ৰশিল্পীয়ে অনুকৰণৰ অনুকৰণ মাথোন সৃষ্টি নকৰে। শিল্পীজন পটত এটা ফৰ্ম মূৰ্ত কৰি তুলিবলৈ যত্নপৰ হয়। "আমি কবিসকলে ভাল চিত্ৰশিল্পীৰ আদৰ্শ অনুসৰণ কৰা উচিত। এই শিল্পীসকলে মানুহৰ বিশেষ অবয়ব-সংস্থানৰ পিনে চকু ৰাখে যদিও ব্যক্তিজনৰ সাদৃশ্যৰ প্ৰতি উদাসীন নোহোৱাকৈ তেওঁ প্ৰকৃততকৈ যেনে তাতকৈ সুন্দৰ কৰি তোলে।"[৯]

এৰিষ্টটলে Poetics নামৰ পুথিৰ তৃতীয় অধ্যায়ত লিখিছে, "ইতিহাসতকৈ কবিতা বেছি অৰ্থবোধক আৰু বেছি দাৰ্শনিক ভাবৰ বাহক, কাৰণ কবিতাৰ বৰ্ণনাৰ মাজত থাকে এটা সাৰ্বজনীন ৰূপৰ প্ৰকাশ; আনহাতে ইতিহাসৰ বৰ্ণনাৰ মাজত থাকে ব্যক্তি-বিশেষৰ প্ৰাধান্য। এটা সাৰ্বজনীন বৰ্ণনাৰ মাজত আমি পাওঁ বিশেষ বিশেষ শ্ৰেণীৰ মানুহে সম্ভৱতঃ আৰু বস্তুতঃ কি ক'ব নাইবা কৰিব। যদিও কবিতাত বিশেষ ব্যক্তি নাইবা চৰিত্ৰ সংযোগ কৰা হয় তথাপি কবিতাৰ উদ্দেশ্য এয়েই। এটা বিশেষ (ঐতিহাসিক) বৰ্ণনাৰ মাজত হ'লে আমি পাওঁ এল্‌চিবাইদিছে কি কৰিছিল নাইবা কেনেকৈ ভুগিছিল।"[১০] গতিকে সাৰ্বজনীন আৰু বিশেষ এই দুয়োটা ক্ষেত্ৰৰে অনুকৰণ সম্ভৱ। বিশেষ ব্যক্তি বা অৱস্থাৰ অনুকৰণৰ অৰ্থ অনুৰূপ চিত্ৰণ নাইবা নকল হ'ব পাৰে কিন্তু ট্ৰেজেডি আৰু কমেডি সম্পূৰ্ণৰূপে নকল হ'ব নোৱাৰে, কাৰণ এইবোৰে সাৰ্বজনীন অথবা সাধাৰণীকৃত অৱস্থাৰহে অনুকৰণ কৰে। Metaphysics নামৰ গ্ৰন্থত এৰিষ্টটলে কৈছে যে একমাত্ৰ মানুহেই অনুকৰণ কৰা জীৱ নহয়, কিন্তু মানুহ হ'ল আন জীৱতকৈ বেছি অনুকৰণ-

৯। We poets should follow the examples of good portrait-painters, who reproduce a man's distinctive features, and at the same time make him better-looking than he really is, without departing from his true likeness.—Poetics, Chapter III, Bywater's Translation.

১০। Poetics Chapter III.

প্ৰিয়। যদি আন প্ৰাণীয়ে অনুকৰণ কৰে তেন্তে সেইবোৰে বিশেষ বস্তুহে অনুকৰণ কৰিব, কাৰণ আন প্ৰাণীবোৰ মানুহৰ দৰে concept বা প্ৰত্যয়ৰ অধিকাৰী নহয়। সাৰ্বজনীন ভাবৰ অনুকৰণ প্ৰাণী-জীৱনত সম্ভৱ হ'ব নোৱাৰে। গতিকে কাব্যিক অনুকৰণৰ অৰ্থ অনুৰূপ চিত্ৰণ নহয়, ই এক প্ৰকাৰ সাদৃশ্য-সৃষ্টিৰ অনুৰূপ সৃষ্টি। এবাৰক্ৰম্বিয়ে তেওঁৰ Principles of Literary Criticism পুথিত *mimesis* শব্দটোৰ অৰ্থ টেক্‌নিক বা কলা-কৌশল বুলি কৈছে। "কাব্যত এৰিষ্টটলে অনুকৰণৰ যিটো অৰ্থ কৰিছে সেই অৰ্থ আমাৰ টেক্‌নিক শব্দৰ অৰ্থৰ লগত হুবহু মিলে।"[১১] কিন্তু আচলতে টেক্‌নিক শব্দৰ অৰ্থৰ মাজত দক্ষতাৰ ভাবো নিহিত হৈ আছে। অনুকৰণ অকল দক্ষতাই নহয়। ইয়াৰ মাজত ফৰ্মৰ সন্ধানৰ লগতে এটা মাধ্যমৰ যোগেদি তাৰ প্ৰকাশৰ প্ৰশ্নও জড়িত হৈ আছে।

টমাছ টুইনিঙে তেওঁৰ ৰচনা On Poetry Considered as an Imitative Artত কৈছে যে আধুনিক লেখকসকলে গ্ৰহণ কৰা fiction বা fableঅৰ অৰ্থত এই অনুকৰণ শব্দটো এৰিষ্টটলে ব্যৱহাৰ কৰিছে। নাটক বা বৰ্ণনা যিহৰ ৰূপতেই বস্তুটো প্ৰকাশ কৰা নহওক লাগে সকলোতে এই অৰ্থই প্ৰযোজ্য। কাব্য কেনেকৈ অনুকৰণপুষ্ট আৰ্ট হ'ব পাৰে তাৰ বহল আলোচনা উল্লিখিত ৰচনাখনত পোৱা যায়। যেতিয়া এজন চিত্ৰ-শিল্পীয়ে অনুকৰণ কৰাৰ কথা কোৱা হয় তেতিয়া আমি তৎক্ষণাৎ বুজোঁ যে তেওঁ কোনো এটা বস্তুৰ অনুৰূপ চিত্ৰ আঁকিছে। কিন্তু কবিতাৰ প্ৰকাশ-মাধ্যম হ'ল শব্দৰাজি। গতিকে কবিতাই অনুকৰণ কৰে বুলি ক'লে মনত খেলিমেলি অৱস্থাৰ সৃষ্টি হোৱাৰে সম্ভাৱনা। আচলতে টুইনিঙৰ মতে কবিতাই চাৰিটা বস্তুৰ অনুকৰণ কৰিব পাৰে। এই কেইটা হল ধ্বনি, বৰ্ণনা, সাধুকথা আৰু চৰিত্ৰ (Sound, description, fiction and personation)। অনুকৰণৰ এই চাৰিটা দিশৰ মাজত পাৰস্পৰিক সংলগ্নতা আছে। বুজাৰ সুবিধাৰ অৰ্থে এইবোৰক সুকীয়া সুকীয়াকৈ দেখুওৱা হৈছে। গুৰুত্বৰ ফালৰপৰা, এই কেইটাৰ ভিতৰত ধ্বনিৰ অনুকৰণেই হ'ল

১১। What Aristotle means by imitation in poetry is exactly what we mean by technique.

—Principles of Literary Criticism

জখলাৰ নিম্ন থাপত আৰু সাধু বা fableঅৰ অনুকৰণেই হ'ল ইয়াৰ উচ্চ থাপত থ'ব পৰা কাৰ্য। 'পয়েটিক্‌ছ্‌' পুথিত এৰিষ্টটলে প্ৰধানকৈ নাটক আৰু মহাকাব্যৰ কথাকে কৈছে আৰু এই দুয়ো ধৰণৰ দৃশ্য আৰু শ্ৰব্য কাব্যৰ ভিতৰতে যে সাধুকথা বা fableঅৰ গুৰুত্ব বেছি সি দেখ-দেখ কথা। কিন্তু সাধুকথা হ'ল বস্তু আৰু ৰূপৰ সংযোজাত্মক সৃষ্টি (matter—and—form compound)। গতিকে যেতিয়া এৰিষ্টটলে সাধুকথাৰ অনুকৰণৰ কথা কয় তেতিয়া তেওঁ আনক আনন্দ দিবপৰা মনোগ্ৰাহী বস্তুৰ বিন্যাসৰ ওপৰতে নিশ্চয় গুৰুত্ব দিয়ে।

এইখিনিতে আন এটা প্ৰশ্নও মনলৈ আহে। সকলো কবিতাই জানো অনুকৰণৰ ফল ? যদি আমি কবিতা মানে সকলো ছন্দযুক্ত সৃষ্টি বুলি ধৰোঁ তেন্তে সকলো কবিতা অনুকৰণৰ ফল, এই কথা সত্য হ'ব নোৱাৰে। এৰিষ্টটলে 'পয়েটিকছ'ত লিখিছে যে মহাকাব্য, ট্ৰেজেডি, কমেডি, দিথিৰাম্বিক কবিতা, বংশী-বাদন আৰু বীণা-বাদন প্ৰভৃতি সকলোৱে অনুকৰণৰ একো একোটি প্ৰকাৰ।[১২] অলপ পিছতে তেওঁ কৈছে যে অনুকৰণ কৰা ব্যক্তিয়ে সৎ আৰু অসৎ মানুহৰ কাৰ্যাৱলীৰে ৰূপ দিয়ে।[১৩]

ওপৰৰ কথাখিনিৰপৰা এইটো স্পষ্টকৈ দেখা যায় যে যেতিয়া এৰিষ্টটলে কবিতাৰ কথা কৈছে তেতিযা দুই প্ৰকাৰ কবিতাই তেওঁৰ চকুৰ আগত ভাঁহি আছে। এই দুই প্ৰকাৰ কবিতা হ'ল নাটকীয় কবিতা আৰু মহাকাব্য।

এৰিষ্টটলৰ 'পয়েটিক্‌ছ্‌' নামৰ পুথিখন আৰ্ট আৰু সাহিত্যৰ সকলো দিশকে সামৰি ল'বপৰা এখন পূৰ্ণাঙ্গ গ্ৰন্থ নহয। পুথিখন এটা খণ্ডবিশেষ বুলি ক'লেও ভুল নহয়। কিন্তু ইয়াৰ আভ্যন্তৰীণ মূল্য অনস্বীকাৰ্য। সাহিত্য সম্বন্ধে এইখনেই প্ৰথম প্ৰামাণ্য গ্ৰন্থ আৰু এইখন পুথিকে ভিত্তি কৰি পৰৱৰ্তী সাহিত্য-আলোচনাই গঢ লৈছে। কাব্যকলাৰ আলোচনাৰে আৰম্ভ কৰি লেখকে

১২। Epic poetry, tragedy, as also comedy, dithyrambic poetry and most flute-playing and lyre-playing, are all, taken as a whole, modes of imitation.—Poetics, translated by Bywater.

১৩। The objects represented by an imitator are actions performed by men, who are necessarily either good or bad. —ibid.

পিছলৈ ট্ৰেজেডি আৰু মহাকাব্যৰ বৈশিষ্ট্য বিশ্লেষণ কৰিছে। কিন্তু এই দুয়োবিধ আৰ্টৰে গুণাগুণ নিৰ্ণয়ৰ চেষ্টাৰ পাছতে পুথিখন হঠাতে শেষ হয়। সমালোচকসকলে ভাবে যে পুথিখনৰ হয়তো এটা দ্বিতীয় খণ্ডও লেখকে ৰচনা কৰিছিল কিন্তু এই খণ্ডটো হেৰাই গৈছে। জন জোন্‌ছে লিখছে, "যিখন পুথিক আমি সদায় 'পয়েটিক্‌ছ্' বুলি কওঁ সেইখনৰ প্ৰতিদ্বন্দ্বী গ্ৰীক নাটকৰ টীকাসমূহৰ ভিতৰত নাই। ইয়াৰ উপস্থাপন ৰুক্ষ। ইয়ে কেতিয়াবা কেতিয়াবা সাহিত্য-কৃতিৰ সলনি বক্তৃতা-নোটৰহে ইঙ্গিত বহন কৰে আৰু ইয়াৰ দ্বিতীয় খণ্ডটো, যিটো খণ্ডত এৰিষ্টটলে কমেডি আৰু অন্যান্য বিষয়ৰ আলোচনা কৰিছিল আজি নাইকিয়া হৈ গৈছে। সভ্যতাৰ যিটো স্তৰত নাটক ৰচিত আৰু অভিনীত হৈছিল সেই স্তৰত এইখনেই একমাত্ৰ তত্ত্ব আৰু সমালোচনা-মূলক পুথি আমাৰ হাতত পৰিছেহি।"[১৪] আচলতে যিটো যুগত এই পুথিখন ৰচিত হৈছিল আৰু যিবোৰ প্ৰশ্নৰ ইয়াত অৱতাৰণা কৰা হৈছে, তালৈ চালে ইয়াৰ মূল্য সহজে ধৰা পৰে।

'পয়েটিক্‌ছ্' পুথিখনৰ আলোচনাৰ মুখ্য বিষয়বস্তু হ'ল ট্ৰেজেডি নাইবা শোক-নাটক। ট্ৰেজেডিৰ সূত্ৰৰে এৰিষ্টটলে ইয়াৰ আলোচনা আৰম্ভ কৰিছে। "ট্ৰেজেডি, তেনেহ'লে, কাৰ্যৰ অনুকৃতি। এই কাৰ্য গম্ভীৰ, সম্পূৰ্ণ আৰু বিশেষ আকাৰযুক্ত। ইয়াৰ ভাষা নানান কলাসুলভ অলঙ্কাৰেৰে সমৃদ্ধ। এনে সমৃদ্ধ ভাষা নাটকৰ বিভিন্ন অংশত বিভিন্ন ৰূপত পোৱা যায়। ইয়াৰ ৰূপ বৰ্ণনাত্মক নহয়, নাটকীয়হে আৰু ইয়ে কৰুণা আৰু ভীতিৰ যোগেদি এই দুয়োটা ভাৱৰে যথাস্বৰূপ মোক্ষণ সাধন কৰে।"[১৫]

১৪। The work which we always call Poetics has no rival among commentaries on the tragic drama of the Greeks. Its finish is rough ; sometimes suggesting lecture-notes rather than literary composition and its second book has disappeared in which Aristotle dealt with comedy and other subjects. But it is the only extended critical and theoretical record to survive from the civilisation that produced plays.—Aristotle and Greek Tragedy by John Jones.

১৫। Tragedy, then, is an imitation of an action that is serious, complete and of certain magnitude ; in language

ট্ৰেজেডিৰ ছটা প্ৰধান ভাগ আছে। এইবোৰ হ'ল (ক) দৃশ্যসজ্জা (spectacle), (খ) সুমধুৰ সঙ্গীত (melody), (গ) শৈলী (diction), (ঘ) চৰিত্ৰ (character), (ঙ) ভাব (thought) আৰু (চ) প্লট বা কাহিনী-বিন্যাস (plot)। ইয়াৰ উপৰিও ট্ৰেজেডিৰ আৰম্ভণি, মধ্য আৰু শেষ আছে। "সেযেই আৰম্ভণি যাৰ আগত কোনো বস্তু বা ঘটনা নাথাকে আৰু যাৰ পিছত আন কিবা এটা থাকে। আনহাতে শেষ হ'ল সেইটোৱেই যিটো স্বাভাৱিকতে আন কাৰো পিছত পৰিণতি হিচাপে থাকে অথচ যাৰ পিছত আন একো নাথাকে। মধ্য হ'ল সেইটোৱেই যিটো স্বভাৱতে আন এটাৰ পিছত থাকে আৰু যিটোৰ পিছত আন এটাৰো আৱশ্যক হয়।"[১৬]

এৰিষ্টটলে ব্যৱহাৰ কৰা আৰম্ভণি, মধ্য আৰু শেষ শব্দৰ তাৎপৰ্য এয়ে যে নাটকৰ প্ৰত্যেকটো অংশৰে মাজত পাৰস্পৰিক সংলগ্নতাৰ আৱশ্যক। উল্লেখ কৰা তিনিওটা খণ্ডৰ মাজত থাকে অখণ্ডতাৰ যোগসূত্ৰ। এৰিষ্টটলৰ মতে ট্ৰেজেডিৰ আটাইতকৈ আৱশ্যকীয় অংশটো হ'ল প্লট বা কাহিনী-বিন্যাস। ট্ৰেজেডি নাটকে ব্যক্তিৰ অনুকৰণ নকৰে, অনুকৰণ কৰে তেওঁলোকৰ কাৰ্য। নাট্যকাৰে চৰিত্ৰৰ কৰ্মাভিনিৱেশৰ প্ৰতিহে চকু ৰাখে আৰু এই কাৰ্যৰ গতি-প্ৰকৃতি দেখুৱাৰ অৰ্থেহে তেওঁ নাটকত চৰিত্ৰ-সংযোগ কৰে।

কি কাৰণে এৰিষ্টটলে প্লটৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিছে তাৰ আলোচনাৰ প্ৰয়োজন আছে। এই বিষয়টোৰ ওপৰত বিশিষ্ট সমালোচকসকলে বিভিন্ন

---

embellished with each kind of artistic ornament, the several kinds being found in separate parts of the play; in the form of action, not of narrative; through pity and fear effecting the proper purgation (*Katharsis*) of these emotions. —Butcher's Translation.

১৬। A beginning is that which is not itself necessarily after anything else and which has naturally something else after it; an end, on the contrary, is that which is naturally after something itself either as its necessary or as its usual sequel and with nothing else after it; and a middle is that which is by its very nature after one thing and has another after itself. —Bywater's Translation,

মত পোষণ কৰা দেখা যায়। Poetry with Reference to Aristotle's Poetics নামৰ ৰচনাখনত কাৰ্ডিনেল নিউমেনে এইদৰে লিখিছে, "প্লট-সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰত ইউৰিপিদ্ছৰ অমনোযোগিতা সকলোৰে জনাজাত। কবিৰ কলা-কৌশলৰ প্ৰাধান্যতকৈয়ো নাটকীয় কাৰ্যৰ কাৰণেহে চৰিত্ৰ সংযোগৰ আৱশ্যকতা আছে বুলি ভবা কথা গ্ৰহণ-যোগ্য। আচলতে চৰিত্ৰ, আৱেগ আৰু ৰচনা-শৈলীৰ মাজতহে গুণ আৰু কাব্যিক সৌন্দৰ্যৰ সমাৱেশ হোৱা দেখা যায়, প্লটত নহয়।"[১৭]

'Oedipus Coloneus' আৰু 'Philoctetes' নাটক দুখনৰ প্লট বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ নহয় কিন্তু দুয়োখনেই অযডিপাছ আৰু এণ্টিগণিৰ চৰিত্ৰ-সংযোগৰ কাৰণে ৰমণীয় হৈ উঠিছে। 'Prometheus Bound' আন এখন নাটক যিখনৰ মাজত নাটকীয় কাৰ্য তেনেই দুৰ্বল। নিউমেনে আন আন নাটকৰ দৃষ্টান্ত দাঙি ধৰিও প্ৰমাণ কৰিব খুজিছে যে যি প্লটৰ ওপৰত এৰিষ্টটলে ইমান গুৰুত্ব দিছে সেই প্লটৰ কাৰণে গ্ৰীক নাটকৰ সৌন্দৰ্য বৃদ্ধি হৈছে বুলি ক'ব নোৱাৰি। নাটকৰ প্লটৰ ওপৰত অবাঞ্চিতভাৱে গুৰুত্ব দিলে নাটক ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰতিভাৰ স্বতঃ-স্ফুৰণতকৈ সযত্ন কলাকৌশলৰে বেছি প্ৰয়োজন বুলি ভবাৰ থল থাকে। যদি এৰিষ্টটলৰ এই নীতি মানি লোৱা হয় তেন্তে সাধাৰণ এখন নাটকো ডাঙৰ ট্ৰেজেডি বুলি গৃহীত হ'ব পাৰে। গতিকে নিউমেনে কোৱা মতে গ্ৰীক নাটকৰ উৎকৰ্ষ কাহিনী-বিন্যাসৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ নকৰে, নিৰ্ভৰ কৰে চৰিত্ৰ-সৃষ্টি আৰু ৰচনা-সৌষ্ঠৱৰ ওপৰত।

এৰিষ্টটলৰ সিদ্ধান্ত সমালোচনা কৰিবলৈ গৈ নিউমেনে নাটকৰ আন আন অংশৰপৰা প্লটক বিচ্ছিন্নভাৱে চিন্তা কৰিছে আৰু তেওঁ ভাবিছে যে ভাষা নোহোৱাকৈয়ে প্লট বৰ্তি থাকিব পাৰে, যদিও ভাষাইহে আচলতে প্লটৰ

১৭। The carelessness of Euripides in the construction of his plots is well-known. The action then will be more justly viewed as the vehicle for introducing the personages of the drama than as the principal object of the poet's art; it is not in the plot, but in the characters, sentiments and diction that the actual merit and poetry of the composition are found.—Poetics, Bywater's Translation.

ৰূপদান কৰে। উনবিংশ শতিকাৰ ভালেমান সমালোচকে এনে মত পোষণ কৰিছিল আৰু চৰিত্ৰ আৰু ভাষাৰপৰা প্লট বেলেগ বুলি ভাবিছিল।

এৰিষ্টটলে লিখিছে, "গতিকে প্লটেই ট্ৰেজেডিৰ প্ৰথম অত্যাৱশ্যকীয় বস্তু নাইবা ইয়াৰ আত্মা; চৰিত্ৰৰ স্থান দ্বিতীয়। ট্ৰেজেডি কাৰ্যৰ অনুকৃতি। ই যদি ব্যক্তিকো অনুকৰণ কৰে তেন্তে সেই অনুকৰণ কৰা হয় কাৰ্যৰ বাবে।"১৮ ওপৰৰ উদ্ধৃতিত আত্মা শব্দৰ ব্যৱহাৰ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। জীৱবিদ্যাত এৰিষ্টটলৰ অনুৰাগ। Politics গ্ৰন্থত তেওঁ একাধিক বাৰ সজীৱ সত্তাৰ উল্লেখ কৰিছে। শৰীৰৰপৰা আত্মাক বিচ্ছিন্ন কৰা নাযায় আৰু এই আত্মাই হ'ল সকলো দৈহিক কাৰ্যৰ মূল। ট্ৰেজেডিৰ প্লটো এইদৰে ট্ৰেজেডিৰ অত্যাৱশ্যকীয় শৃঙ্খলাৰ নীতি। ৰিউবেন এ. ব্ৰাউৱাৰে 'Heresy of the plot' নামৰ ৰচনাত কেইটামান আৱশ্যকীয় কথাৰ উল্লেখ কৰিছে। চিত্ৰশিল্পৰ দৃষ্টান্তৰে তেওঁ প্লটৰ ধাৰণাটো স্পষ্ট ৰূপত তুলি ধৰাৰ চেষ্টা কৰিছে। ছবি এটা আকোঁতে বহুত ৰং ব্যৱহাৰ কৰা সত্ত্বেও যদি ছবিৰ ৰংবোৰ যথাযথভাৱে আৰু পৰিপাটীকৈ সংযোগ কৰা নহয় তেন্তে সেই ছবিয়ে চক-পেন্সিলেৰে অঙ্কন কৰা এটা মানুহৰ স্কেচতকৈ বেছি আনন্দ দান কৰিব নোৱাৰে। ইয়াত 'পৰিপাটীকৈ সংযোগ কৰা' আৰু 'সাধাৰণ স্কেচ'—এই দুটা কথাৰ ওপৰত বিশেষ মনযোগ দিয়াৰ আৱশ্যক। প্লট হ'ল পৰিপাটীকৈ সজোৱা অভিব্যঞ্জনা (চক পেন্সিলৰ স্কেচ); ইয়ে পাঠকৰ চেতনাত মানুহৰ আচৰণৰ এটা বিশেষ ৰূপ তুলি ধৰে। প্লট সম্বন্ধে এইটো এটা অৱশ্যে নতুন ধাৰণা আৰু আধুনিক পাঠকৰ কাৰণে ই উপযোগী হ'ব বুলি আশা কৰিব পাৰি।

ইয়াত 'সাধাৰণ স্কেচ' হ'ল শোকাৱহ পৰিণতিমুখী কাৰ্য আৰু চৰিত্ৰ হ'ল ইয়াৰ সংযোগ কৰা ৰং। চিত্ৰশিল্পত সাদৃশ্য বুজোৱাৰ অৰ্থে সাধাৰণ স্কেচটোৱেই বেছি আৱশ্যকীয়, ৰং হ'ল ইয়াৰ অলঙ্কাৰ। এৰিষ্টটলে কৈছে যে ট্ৰেজেডিৰ চৰিত্ৰ-সংযোগ কৰা হয় কেৱল কাৰ্যৰ কাৰণেহে। তেওঁ

১৮। Plot, therefore, is the first essential—the very soul as it were, of tragedy; character comes second. Tragedy is an imitation of action; if it imitates the personal agents, it does so mainly for the sake of action.—Poetics, Bywater's Translation

কেতিয়াও চৰিত্ৰবোৰ অদৰকাৰী বুলি কোৱা নাই, কিন্তু কৈছে যে কাহিনী-বিন্যাস আৰু তাৰ পৰিণতিৰ দিশত চৰিত্ৰৰ স্থান দ্বিতীয়। প্লট আৰু চৰিত্ৰ পৰস্পৰ-বিৰোধী নহয়, পৰস্পৰৰ পৰিপূৰকহে। জন জোন্সে কৈছে, "এইটো কোৱাৰ আৱশ্যক যে এৰিষ্টটলে ট্ৰেজেডি যেনে ভাৱে বুজিছিল তাত প্লট আৰু চৰিত্ৰৰ বিভাজনৰ ধাৰণা আৰু ৰঙৰ দৰে চৰিত্ৰৰ স্বাভাৱিক স্বাতন্ত্ৰ্যৰ অস্বীকাৰ সম্পূৰ্ণৰূপে ভুল। আমি ধৰি ল'ব পাৰোঁ যে করুণ প্লটৰ (muthos) ধৰ্ম হ'ল এক আদৰ্শাত্মক কাৰ্যৰ মঞ্চোপযোগী ৰূপ গ্ৰহণ। চৰিত্ৰৰ সহায় নোহোৱাকৈয়ো ই সফল হ'ব পাৰে। কিন্তু ইয়াৰ স্পষ্ট ইঙ্গিত এয়ে যে ৰেখাঙ্কিত স্কেচৰ ওপৰত ৰং দিলে বেছি সমৃদ্ধ হোৱাৰ দৰে চৰিত্ৰ সংযোগৰ কাৰণে ট্ৰেজেডি বেছি সমৃদ্ধ হয়।"[১৯]

আগতে উল্লেখ কৰি অহা ট্ৰেজেডিৰ ছটা ভাগ, যেনে (ক) দৃশ্যসজ্জা, (খ) সুমধুৰ সঙ্গীত, (গ) শৈলী, (ঘ) চৰিত্ৰ, (ঙ) ভাব আৰু (চ) প্লট বা কাহিনী-বিন্যাসৰ মাজত পাৰস্পৰিক সঙ্গতি স্থাপন সম্ভৱ হয়। ট্ৰেজেডিৰ এটা ঐক্যও থাকে আৰু সূত্ৰৰ মাজত পোৱা কল্পিত ঐক্যৰপৰা ট্ৰেজেডিৰ ঐক্য পৃথক। 'ৰজা অয়দিপাছ' নাটকখনৰ মাজত এটা ঐক্য আছে। ইয়াৰ এটা নামো দিয়া হৈছে। কিন্তু ৰজা অয়দিপাছ নাটকখন নামতকৈ বহুতো বেছি অৰ্থৰ জ্ঞাপক। নাটকখন এটা গোট বস্তু। যেনেকৈ এজন মানুহ তেওঁৰ নামতকৈ বহুতো বেছি তেনেকৈ এখন নাটকো তাৰ নামতকৈ বহুতো বেছি।

ট্ৰেজেডিৰ প্লট সৰল বা জটিল হ'ব পাৰে কিন্তু এৰিষ্টটলে জটিল প্লটৰ

১৯। It needs to be said that the plot-character dichotomy is radically false to Aristotle's understanding of tragedy, that character, like colour, must be denied even the most primitive autonomy. The task of tragic plot (muthos), is we recall, to render an ideal action in terms of stage-event, and it may succeed without having recourse to character. But the clear implication is that a tragedy is the richer for containing character, just as an executed likeness is the richer for being coloured."—On Aristotle and Greek Tragedy.

ওপৰত গুৰুত্ব দিছে। "সুন্দৰ গঢ়ৰ ট্ৰেজেডিৰ প্লট সৰল নহৈ জটিল হ'ব লাগে। তদুপৰি ই তেনে কাৰ্যৰহে অনুকৰণ কৰিব লাগে যি কাৰ্যই কৰুণা আৰু ভীতিৰ উদ্ৰেক কৰিব পাৰে। এজন ভাল মানুহক সুখৰপৰা দুৰ্ভাগ্যজনক অৱস্থালৈ নিয়া দেখুৱাব নালাগে, কাৰণ ইয়াত কৰুণা আৰু ভীতিৰ সঞ্চাৰ নহয়, বৰং ই আমাৰ নৈতিক অনুভূতিতহে আঘাত কৰে। আনহাতে, এজন বেয়া মানুহকো দুৰ্ভাগ্যৰপৰা সুখৰ অৱস্থালৈ নিয়াৰপৰা বিৰত হ'ব লাগে। এনে কাৰ্য কেতিয়াও কৰুণ-ৰসাত্মক নহয়। কাব্যিক ন্যায়, নাইবা কৰুণা আৰু ভয়, এইকেইটাৰ এটাৰো ওপৰত ইয়াৰ আৱেদন নাই। এজন অত্যন্ত অসৎ মানুহকো সুখৰ অৱস্থাৰপৰা দুখৰ কাতৰতালৈ নিয়া অনুচিত। এনে এটা কাহিনীয়ে আমাৰ মনৰ অনুভূতি হয়তো চুই যাব পাৰে, কিন্তু ইয়াত কৰুণা আৰু ভীতিৰ সঞ্চাৰ সুন্দৰ নহয়। কৰুণাৰ উদ্ৰেক হয় তেতিয়া, যেতিয়া আমাৰ দৰে এজন লোকৰ দুৰ্ভাগ্য আকস্মিক হয় ; গতিকে তেনে এটা পৰিস্থিতিত, (অৰ্থাৎ আগতে উল্লেখ কৰা দৃষ্টান্তত) কৰুণা আৰু ভয়ৰ সঞ্চাৰ কৰোৱাৰ বাবে একোৱেই নাই। এতিয়া এক-শ্ৰেণী মধ্যৱৰ্তী মানুহহে মাথোন ৰ'ল যি শ্ৰেণীৰ এজন লোক অতি ধাৰ্মিক বা ন্যায়পৰায়ণ নহয়। এনে এজন মানুহে যশস্যা আৰু সুখ-সম্পদৰ মাজত থাকিও আৰু যশস্যাশালী হৈয়ো নিজৰ পাপ বা নীচতাৰ কাৰণে নহৈ নিজৰ বিচাৰ-বিবেচনাৰ ভুলৰ কাৰণে দুৰ্ভাগ্যৰ কাতৰতালৈ নামি আহিব পাৰে।"[২০] এনে মানুহৰ চৰিত্ৰই ট্ৰেজেডিৰ উপযুক্ত চৰিত্ৰ।

ওপৰত উদ্ধৃত কৰা কথাখিনিৰপৰা এদল সমালোচকে ক'ব খোজে যে এক শ্ৰেণীৰ চৰিত্ৰ আছে যি চৰিত্ৰৰ সহায়ত কৰুণতাৰ প্ৰকাশ সহজসাধ্য ; গতিকে ট্ৰেজেডিৰ মুখ্য বস্তু চৰিত্ৰহে। মানুহৰ মাজত এনে এটা উপাদান আছে যি উপাদান চৰিত্ৰৰ মাজত থাকিলে সেই চৰিত্ৰ পাৰিপাৰ্শ্বিক অৱস্থাৰ লগত এনেভাৱে কৰ্মৰত হ'ব যে ইয়াৰ ফলতে তেওঁৰ আচৰণ কাৰুণ্য-ব্যঞ্জক হৈ পৰিব ; কিন্তু এই বিশেষ উপাদানটো অনুপস্থিত হ'লে তেওঁ কেতিয়াও কৰুণ আচৰণ নকৰে।[২১] দৃষ্টান্তস্বৰূপে হেমলেটৰ কথাকে ল'ব পাৰোঁ।

২০। Poetics

২১। "There is a definite element, which, if present in any character will react to circumstances to produce that beha-

হেমলেটৰ এনে এটা অনুভূতি আছে যিটোৱে তেওঁক সৌঁৱৰাই দিয়ে যে তেওঁ দলিত আৰু অকৰ্মণ্য। ইয়াৰ বাবে তেওঁৰ মনোবেদনা ঢাকিবৰ অৰ্থে তেওঁ প্ৰকাশ কৰে ঔদ্ধত্য। হেমলেটৰ চৰিত্ৰৰ এই বিশেষত্বই তেওঁক জীৱনৰ করুণ পৰিণতিৰ পিনে টানি লৈ গৈছে।

ট্ৰেজেডিৰ নাযকৰ কিছু চাৰিত্ৰিক দুৰ্বলতা আছে তাত সন্দেহ নাই, কিন্তু এই দুৰ্বলতা এজন বলী আৰু যশস্যাশালী লোকৰ দুৰ্বলতা। কাৰুণ্যোপযোগী এক শ্ৰেণী চৰিত্ৰৰ ধাৰণা হয়তো এৰিষ্টটলৰ মনত নাছিল। তেওঁ করুণতাৰ উপযোগী পৰিস্থিতিৰ প্ৰতিহে বেছি সজাগ আছিল। এইটো কথা অৱশ্যে সত্য যে করুণ পৰিস্থিতিৰ বাবে করুণ চৰিত্ৰৰো আৱশ্যকতা আছে। কিন্তু এইটোও সত্য যে চৰিত্ৰবিলাকৰ উপস্থিতিয়েই যথেষ্ট নহয়। পাৰিপাৰ্শ্বিকতাৰে সৈতে মানুহৰ সংঘাত উপস্থিত হৈছে, কিন্তু পাৰিপাৰ্শ্বিকতা এনে শক্তিশালী যে তাক আযত্ত কৰা সহজে সম্ভৱ নহয। অৱশেষত জ্ঞাত অজ্ঞাত কোনো ভুলৰ কাৰণে তেওঁৰ জীৱনত বিপৰ্যয় উপস্থিত হয়। গতিকে যি পৰিস্থিতিয়ে চৰিত্ৰটোক মাৰাত্মক ভুল কৰিবলৈ বাধ্য কৰায় সেই পৰিস্থিতি ট্ৰেজেডিৰ এটা মুখ্য উপাদান।

ট্ৰেজেডিৰ সূত্ৰতে কোৱা হৈছে যে ই ভীতি আৰু করুণাৰ উদ্ৰেক কৰি দুয়োকে প্ৰকাশৰ বাটলৈ আনে। ইয়াতেই এৰিষ্টটলে কেথাৰছিছ্ (Katharsis) শব্দটো ব্যৱহাৰ কৰিছে। এই শব্দটো তেওঁ পুথিখনত এবাৰহে ব্যৱহাৰ কৰিছে আৰু ইয়াৰ ভাল ব্যাখ্যাও তেওঁ তুলি ধৰা নাই। এই শব্দটোৰ ব্যাখ্যা তেওঁ হয়তো পুথিৰ দ্বিতীয় খণ্ডত দিছিল, কিন্তু এই খণ্ড আজিও পোৱা নাই; নিশ্চয় হেৰাই গৈছে। প্লেটোৱেও Phaedo বোলা খণ্ডত কেথাৰছিছ্ শব্দটো ব্যৱহাৰ কৰিছে। ইয়াত কোৱা হৈছে যে সকলো আনন্দ আৰু ভয়ৰপৰা সত্য হ'ল এক প্ৰকাৰ মোক্ষণ (Katharsis)। প্লেটোৱে ব্যৱহাৰ কৰা অৰ্থতে এৰিষ্টটলেও শব্দটো ব্যৱহাৰ কৰিছে নেকি—এনে এটা প্ৰশ্নৰ উত্তৰত মতভেদ পোৱা যায়। এৰিষ্টটলে প্লেটোৰ অনুকৰণৰ অনুকৰণ কথাটো গ্ৰহণ নকৰি কাব্যিক ৰচনাত

---

viour which we know as tragic and that character without this element will never express itself in tragic behaviour under any circumstances."—Albert Baumont

সাৰ্বজনীন ভাবৰ স্বীকাৰ কৰিছে। 'পয়েটিক্‌ছ'ৰ এই খণ্ডত কবিতাই যে মানুহৰ ৰিপুসমূহক সজাগ কৰি তোলে, এই ধাৰণাৰ উত্তৰ দিয়া হৈছে। প্লেটোৱে ভাব আৰু অনুভূতিৰ দমন বিচাৰে কাৰণ এই দুয়োটাই মানুহক আৱেগিক আৰু পাতল কৰি তোলে। আনুভূতিক আৱেদনে প্ৰকৃত জ্ঞান দিব নোৱাৰে বুলি তেওঁ মত প্ৰকাশ কৰিছে আৰু কৈছে যে ই বিচাৰ-বুদ্ধিৰ বিৰোধী। এৰিষ্টটলে হ'লে ভাবে যে ভাবানুভূতিৰ দমনতকৈ তাৰ প্ৰশিক্ষণৰপৰা বেছি লাভ হয়। তথাপি কেথাৰছিছ্‌ শব্দটোৰ ভাল ব্যাখ্যা দিবলৈ তেওঁ ক'তো সচেষ্ট হোৱা নাই। এবাৰক্ৰম্বিয়ে এনেদৰে কৈছে, "কেথাৰছিছ্‌ এটা ৰূপক। ই ধৰ্মীয় আচাৰৰ সংকেত বহন কৰিব পাৰে। তেতিয়া ইয়াৰ অৰ্থ পৰিত্ৰীকৰণ। নহলে ই চিকিৎসা-বিজ্ঞানৰ সিদ্ধান্তৰ পিনেও আঙুলিয়াব পাৰে। তেতিয়া ইয়াৰ অৰ্থ ভেদ বা মোক্ষণ।"[২২] এনে কিছুমান সমালোচক আছে যিসকলে ভাবে যে কেথাৰছিছ্‌ শব্দটোৱে পৰিত্ৰীকৰণ অৰ্থৰ বাহিৰে আন অৰ্থ বহন নকৰে। কিন্তু ই দৰ্শকমণ্ডলীৰ মনত থকা ভয় আৰু কৰুণাৰ পৰিত্ৰীকৰণ নহয়। নাট্যকাৰে বিষয়টো অৰ্থাৎ নাট্য-বস্তুটো এনে ভাবে আগবঢ়াই নিয়ে যে কাহিনীৰপৰা জন্মলাভ কৰা কৰুণা আৰু ভীতি, এই দুয়োটা ভাবেই অৱশেষত নাটকৰ শেষৰ পিনে পৰিত্ৰিত হয়। 'Introduction to the Translation of Rhetoric, Poetic and Nicomachean Ethics of Aristotle' নামক ৰচনাত টমাছ্‌ টেইলৰে এনেদৰে মত প্ৰকাশ কৰিছে। যেতিয়া এৰিষ্টটলে কাৰুণ্য আৰু ভীতিৰ সহায়ত ট্ৰেজেডিয়ে সেই সেই ৰিপুৰ পৰিত্ৰীকৰণ সম্ভৱ কৰে বুলি কয় তেতিয়া তেওঁৰ অভিপ্ৰেত অৰ্থ হ'ল এয়ে যে কাহিনীৰ মাজত সংঘটিত হোৱা সংঘাতৰ ফলত নায়কৰ জীৱনলৈ নামি অহা বিপৰ্যয়ৰ বেদনা ই প্ৰশমিত কৰে। উদাহৰণ স্বৰূপে ছফোক্লিছৰ এখন নাটকৰ কথাকে ক'ব পাৰি। ছফোক্লিছে আজাক্‌ছৰ চৰিত্ৰটোৰ যোগেদি কাৰুণ্য আৰু ভীতিৰ সঞ্চাৰ কৰি শেষত দেৱতাৰ প্ৰতি থকা তেওঁৰ

২২। Katharsis is in any case a metaphor. It may allude to rites of religion in which case it means purification; or it may allude to theories of medicine in which case it means purgation.

ক্ৰোধ আৰু অধৰ্মৰ উপশমৰ ইঙ্গিত দিবলৈ বিচাৰিছে ; কাৰণ এই ক্ৰোধ আৰু অধৰ্মৰ কাৰণেই তেওঁৰ জীৱন বিপৰ্যস্ত হৈ পৰিছিল। আন আন নাটকৰ ক্ষেত্ৰতো এনে ব্যাখ্যা তুলি ধৰা যায়। কিন্তু ইয়াৰপৰা এইটো কেতিয়াও ধৰি ল'ব নালাগে যে এৰিষ্টটলে ট্ৰেজেডিৰ ভীতি আৰু কৰুণাৰ সহায়ত দৰ্শকৰ মনৰ ভয় আৰু দয়াৰ পৰিত্ৰীকৰণ বিচাৰিছে।[২৩]

টেইলৰৰ ব্যাখ্যা এটা সম্ভাৱনাৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত যি সম্ভাৱনাই সাক্ষ্য দিয়ে যে ভাব আৰু অনুভূতি জাগৃত হ'লে তাৰ প্ৰৱলতা বাঢ়ে। নাটকীয় কাৰ্যৰ দ্বাৰা দৰ্শকৰ অন্তৰত যেতিয়া ভীতি আৰু কৰুণা উদ্ৰিক্ত হয় তেতিয়া সেই ভাব দুটা পৰিৱিত্ৰিত হোৱা বুলি ভবাৰ কোনো যুক্তি নাই, কাৰণ ভাব উদ্বুদ্ধ হ'লে সি বেছি গভীৰ ভাৱেহে অনুভূত হয়। এইখিনিতে এটা মূল কথা ধৰি লোৱা হৈছে যে নাটকীয় চৰিত্ৰবোৰে অভিনয়ৰ সময়ত দৰ্শকৰ অন্তৰত জগাই তোলা ভীতি আৰু কৰুণা আমি দৈনন্দিন জীৱনত অভিজ্ঞতা লাভ কৰা ভীতি আৰু কৰুণাৰ লগত একে। কিন্তু প্ৰকৃততে এই দুটা অৱস্থা একে নহয়। নাট্যকলাৰ যোগেদি যি ভীতি আৰু কৰুণা অনুভূত হয় সেই অনুভৱৰ গুৰিতে আছে কিছুমান প্ৰতীকৰ প্ৰভাৱ, জীৱিত জনৰ সংস্পৰ্শ নহয়। তদুপৰি, যিহেতু ট্ৰেজেডিৰ সম্বন্ধ সাৰ্বজনীন ভাবৰ লগত, সেই হেতুকে ইয়াৰ প্ৰভাৱত অনুভূত হোৱা ভাব (emotion) আৰু দৈনন্দিন জীৱনৰ অভিজ্ঞতা-লব্ধ ভাব হুবহু একে হ'ব নোৱাৰে।

কেথাৰছিছৰ দ্বিতীয় অৰ্থ ভেদ বা মোক্ষণ। এই মোক্ষণ ভাব আৰু

২৩। When Aristotle says that tragedy through pity and fear effects a purification of such like passion, his meanings is that it purifies from those perturbations, which happen in the fable and which for the most part are the cause of the *peri-petia* (reversal of fortune) and of the unhappy event of the fable. Thus, for instance, Sophocles through pity and terror excited by the character of Ajax, intends a purification from anger and impiety towards the Gods, because through his anger and impiety those misfortunes happened to Ajax ; and thus in other instances. For it must by no means be said that the meaning of Aristotle is that tragedy through terror and pity purifies the spectators from terror and pity.

অনুভূতিৰ প্ৰকাশৰ মাজেদি উপস্থিত হোৱা এক জটিল ভাবালুতাৰপৰা মুক্তি। সকলো দিশৰে অতিশয্য হ'ল স্বাভাৱিক জীৱন-যাত্ৰাৰ অন্তৰায়। এনে অতিশয্য প্ৰকাশৰ বাট উলিয়াই দিয়া সম্ভৱ হ'লে প্ৰকাশৰ অন্তত মনৰ স্বাভাৱিক অৱস্থা ঘূৰি আহে। গভীৰভাৱে শোকাভিভূত এজন মানুহে যদি তেওঁৰ ৰুদ্ধ মনোবেদনা আনৰ আগত প্ৰকাশ কৰি চকুপানী টোকাৰ সুবিধা নাপায় তেনেহলে সেই বেদনাৰ উপশম সোনকালে হ'ব নোৱাৰে। ৰুদ্ধ ভাবাবেগৰ প্ৰকাশ হলেহে মনলৈ স্বাভাৱিক অৱস্থা ঘূৰি আহে। ট্ৰেজেডিয়ে ভীতি আৰু কাৰুণ্যৰ ভাব উদ্ৰেক কৰি, অৰ্থাৎ এই দুয়োটা ভাব প্ৰকাশৰ বাটলৈ আনি সেই সেই ভাবৰ আতিশয্যৰ ছাপ দৰ্শকৰ অন্তৰত কমাই দিয়ে। "যেনেকৈ কিছুমান ৰেচক ঔষধে শৰীৰৰ ওপৰত কাম কৰে তেনেকৈ ট্ৰেজেডিয়ে মন পৰিষ্কাৰ কৰিবলৈ ইয়াৰ ওপৰত কাম কৰে।[২৪] ট্ৰেজেডিৰ সহায়ত হোৱা ভীতি আৰু কৰুণাৰ বিৰেচনৰ ফলত এই দুই ভাবৰ স্বাভাৱিক অবস্থা মনৰ মাজত উপস্থিত হয। এৰিষ্টটলে Ethicsঅত মানুহৰ গুণাৱলীৰ সম্বন্ধে আলোচনা কৰোঁতে এনে এটা মধ্যৱৰ্তী বস্তুৰ বিচাৰ কৰিছে যিটো বস্তুকে মানৱীয় গুণবোৰৰ ভিত্তি হিচাপে গ্ৰহণ কৰা যায। এইটো সম্ভৱ যে যেতিয়া এৰিষ্টটলে ভীতি আৰু কৰুণাৰ মোক্ষণৰ সহাযত মনৰ সাম্যাৱস্থা অহাৰ কথা কয় তেতিয়া হয়তো এই Golden mean অথবা সোণালী মধ্যৱৰ্তী বস্তুটোৰ ধাৰণাই তেওঁৰ মনৰ ওপৰত আছে। এইটো "সদৃশে সদৃশৰ আৰোগ্য কৰা" (Like cures like) ধাৰণাৰ কাষ চপা এক প্ৰকাৰ উক্তি। কিন্তু ট্ৰেজেডিত অকল ভীতি আৰু কৰুণাৰ নিৰ্গমনেই যথেষ্ট নহয়। এইটো সচা কথা যেট্ৰেজেডিৰ অভিনয়ৰ ফলত এই ভাব দুটা প্ৰকাশৰ বাটলৈ অহাৰ লগতে এক প্ৰকাৰ আনন্দ আৰু সুখানুভূতি আছে, কিন্তু এই সুখানুভূতিও ট্ৰেজেডিৰ শ্ৰেষ্ঠ দান নহয়। এথন সাৰ্থক ট্ৰেজেডিয়ে দৰ্শকৰ চেতনাত আনন্দৰ সঞ্চাৰ কৰাৰ লগে লগে তাক নতুন জেউতিৰে উজ্জল কৰি তোলে। তেতিয়া মন হয় পুলকিত আৰু এক অনিৰ্বচনীয় জেউতিৰে উদ্ভাসিত। এই উজ্জলতা ওপৰৰপৰা জাপি দিয়া নহয়, বৰং নাটকৰ

২৪। "Tragedy operates on the mind to cleanse it as certain laxatives will do on the body."—A Note on Poetics by Arthur Quiller Couch.

কাহিনী-বিন্যাস, পৰিস্থিতি আৰু চৰিত্ৰবোৰৰ ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়াৰ ফলত উদ্ভৱ হোৱা এক প্ৰকাৰ বস্তু-অতিৰিক্ত সৌন্দৰ্য। নৈতিকতাৰ লগত এই উজ্জ্বলতাৰ সম্বন্ধ নাই কাৰণ নৈতিকতাৰ দৰে ই বিচাৰ-প্ৰসূত সিদ্ধান্ত নহয়, ই এটা অভিজ্ঞতাহে। সান্তায়ণৰ ভাষাত কবলৈ গ'লে "নীতি এক প্ৰকাৰ বিধি কিন্তু প্ৰোজ্জ্বলতা এক প্ৰকাৰ মানসিক অৱস্থা।"

ট্ৰেজেডি আৰু মহাকাব্য—এই দুয়োটাৰে মাজত জীৱিত প্ৰাণীৰ আঙ্গিক ঐক্য থাকিব লাগে। ট্ৰেজেডিৰ প্লটৰ কেইটামান আৱশ্যকীয় কথাৰ আলোচনা-প্ৰসঙ্গত এৰিষ্টটলে মত প্ৰকাশ কৰিছে যে জীৱজন্তুৰেই হওক বা আন কিবা সৌন্দৰ্য-মণ্ডিত বস্তুৰেই হওক তাৰ প্ৰতিটো অংশৰ বিন্যাসত পাৰিপাট্য থকাৰ লগতে সেই অংশবোৰৰ একো একোটা গ্ৰহণযোগ্য আকৃতি নাথাকিলে মনে তাক ধাৰণ কৰিব নোৱাৰে। বহুতো অঙ্গ-প্ৰত্যঙ্গ থকা জীৱিত প্ৰাণী যেনেকৈ এটা বিশেষ আকাৰযুক্ত হলেহে চকুৱে তাক ধাৰণ কৰে তেনেকৈ ট্ৰেজেডিৰ প্লটৰো এটা নিৰূপিত দৈৰ্ঘ্য থাকিব লাগে যাতে স্মৃতিয়ে তাক সহজে গ্ৰহণ কৰিব পাৰে। মহাকাব্যৰ বিষয়ে অলোচনা কৰাৰ সময়ত তেওঁ আন এটা কথা কৈছে যিটো উল্লেখ কৰাৰ প্ৰয়োজন আছে। গল্পবোৰ ট্ৰেজেডিৰ প্লটৰ দৰে সংগঠিত কৰিব লাগে। এটা স্বয়ং-সম্পূৰ্ণ কাৰ্যক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই এইবোৰ ৰচিত হোৱা উচিত। এই স্বয়ং-সম্পূৰ্ণ কাৰ্যৰ আৰম্ভণি, মধ্য আৰু শেষ থাকিব লাগে যাতে এইবোৰে জীৱিত প্ৰাণীৰ আঙ্গিক ঐক্য সম্বলিত হৈ উপযুক্ত আনন্দ দান কৰিব পাৰে।[২৫] হামফ্ৰে হাউছে ঠিকেই কৈছে যে কাব্যগ্ৰন্থ এখনক সজীৱ প্ৰাণী এটাৰ লগত তুলনা কৰাৰ ফলত গতানুগতিক আৰু বাহ্যিক ধৰণৰ ঐক্য-স্থাপনৰ চেষ্টা সম্পূৰ্ণৰূপে আঁতৰাই দিয়া হৈছে। মহাকাব্য নাইবা ট্ৰেজেডিৰ বিভিন্ন অংশৰ মাজত পাৰস্পৰিক সপ্ৰাণ সম্বন্ধ গঢ়ি তোলাৰ চেষ্টা কৰিলে সৃষ্টিয়ে অপূৰ্ব ক্ষমতা লাভ কৰিবলৈ সমৰ্থ হয়।

২৫। Its stories must be constructed in the same way as dramatic plots ; they should turn upon a single action, one that is complete in itself, having a beginning, a middle and an end so that the work may produce its most proper pleasure with all the organic unity of a living creature. —Poetics, Everyman's Library Edition

এইখিনিতে স্বল্প-বিতৰ্কিত তিনিটা নাটকীয় ঐক্যৰ কথা আলোচনা কৰা সমীচীন হ'ব। এই ঐক্য তিনিটা হ'ল—সময়ৰ ঐক্য, স্থানৰ ঐক্য আৰু কাৰ্যৰ ঐক্য। এৰিষ্টটলে মহাকাব্য আৰু ট্ৰেজেডিৰ পাৰ্থক্য নিৰূপণ কৰাৰ সময়ত এনেদৰে কৈছে—"যিমান দূৰ সম্ভৱ ট্ৰেজেডিয়ে সূৰ্যৰ এক আহ্নিক গতিৰ সময় ছোৱাৰ মাজত নাইবা ইয়াৰ ওচৰাওচৰি সময়ৰ ভিতৰত আৱদ্ধ থকাৰ যত্ন কৰে।"[২৬] শব্দ-গাঁথনিৰপৰা বুজা যায় যে এটা নিয়ম বান্ধি দিয়াৰ অভিপ্ৰায় লেখকৰ নাই। ওপৰৰ উক্তিটোৰ অৰ্থ এয়ে যে সম্ভৱ হ'লে একুৰি চাৰি ঘণ্টাৰ ভিতৰত ট্ৰেজেডিৰ কাৰ্য সমাপ্ত কৰা হয়। স্থানৰ ঐক্য সম্বন্ধেও এৰিষ্টটলে ক'তো নিয়ম বান্ধি দিয়া নাই। এটা মাথোন ঐক্যৰ ওপৰত তেওঁ গুৰুত্ব দিছে; এইটো হ'ল কাৰ্যৰ ঐক্য। এৰিষ্টটলৰ Poetics খন পঢ়ি এইটো সাহসেৰে ক'ব পাৰি যে তেওঁৰ পুথিখনে তিনিটা নাটকীয় ঐক্যৰ নিয়ম তুলি ধৰিছে বুলি ব্যাখ্যা কৰা কেতিয়াও সমীচীন নহয়।

এইটো সঁচা কথা যে কেইবাখনো পাশ্চাত্য দেশত ৰেনেছাঁৰ সময়ৰেপৰা এৰিষ্টটলৰ অপব্যাখ্যাই প্ৰচলিত হৈ আছে। ইটালীয় আৰু ফৰাচী সমালোচকসকল এনে ভুল ব্যাখ্যাৰ বাবে প্ৰধানকৈ জগৰীয়া। ১৫৪৮ চনত ইটালীয় সমালোচক ৰবৰ্টেলোৱে (Robortello) এৰিষ্টটলৰ 'পয়েটিকছ্' নামৰ পুথিখনৰ এটা টীকা লিখে। তেওঁ হোৰেছ আৰু এৰিষ্টটলৰ মাজত ভালেমান সাদৃশ্য দেখিবলৈ পায় আৰু এনে ভাৱে কয়, যেন পয়েটিক্‌ছৰ কিছুমান কথা হোৰেছৰ 'আৰ্চ পয়েটিকাৰ' পৰাহে লোৱা হৈছে। যদিও এৰিষ্টটলে কাব্যৰ জৈৱিক ঐক্যৰ কথা অতি স্পষ্ট ভাষাতেই কৈছে তথাপি ৰবৰ্টেলোৱে কাব্যৰ সামগ্ৰিক প্ৰভাৱৰ আদৰ্শৰ প্ৰতি সমৰ্থন জনাব পৰা নাই। ষোড়শ শতাব্দীত কেষ্টেলভেট্ৰোৱে (Castelvetro) বোধহয় ৰবৰ্টেলোতকৈয়ো বেছি বেয়া কৰিলে; কিয়নো এওঁৱেই প্ৰথমে এৰিষ্টটলৰ নামত নাটকৰ তিনি ঐক্যৰ নিযম প্ৰচাৰ কৰিলে। কেষ্টেলভেট্ৰোৱে যে তেওঁৰ নিজা ধাৰণাকে এৰিষ্টটলৰ পুথিত প্ৰক্ষেপ কৰিছে তাক কোৱাৰ আৱশ্যক হয়তো নাই।

২৬। Tragedy endevours to keep as far as possible within a single circuit of the sun or something approximate to that.—ibid.

কেষ্টেলভেট্ৰোৱে 'পয়েটিক্‌ছ্' পুথিখনৰ মাজত থকা প্ৰকৃত তথ্য আৰু সিদ্ধান্তৰ যথাযথ আভাস দিবলৈ সক্ষম হোৱা নাই। ইটালীয় সমালোচক কেষ্টেলভেট্ৰোৰ দৰে কিছুমান ফৰাচী সমালোচকে যুক্তিতৰ্কৰ ফালৰপৰা বিচাৰ নকৰাকৈয়ে নাটকৰ তিনি ঐক্যৰ আৱশ্যকতা স্বীকাৰ কৰি ল'লে। এৰিষ্টটলে হ'লে তেওঁৰ গ্ৰন্থৰ ক'তো স্থান আৰু সময়ৰ ঐক্য মনাৰ কাৰণে নিয়ম বান্ধি দিয়া নাই। একমাত্ৰ এটা ঐক্যৰ ওপৰতে তেওঁ গুৰুত্ব আৰোপ কৰিছে আৰু এইটো হৈছে কাৰ্যৰ ঐক্য। এবাৰক্ৰম্বিৰ মতে স্থান আৰু সময়ৰ ঐক্যৰ মূল্য হয়তো বাস্তৱ ক্ষেত্ৰত কৰ'বাত নাটকীয় আবেদন সৃষ্টিৰ কাৰণে থাকিব পাৰে। এনে মূল্যৰ আভাস আমি ৰেছিনৰ (Racine) ট্ৰেজেডি আৰু বেন জনছনৰ (Ben Jonson) কমেডিত পাওঁ। কিন্তু আচলতে ত্ৰি-ঐক্যৰ আৱশ্যকতাৰ সিদ্ধান্ত অযুক্তিকৰ। গ্ৰীক নাটকৰ কল্পিত দৃষ্টান্ত প্ৰশ্নাতীত সত্য নহয় আৰু এৰিষ্টটলক ভালকৈ বুজিব পাৰিলে তেওঁৰ লেখাত ইয়াৰ সমৰ্থনো নাই।[২৭]

এৰিষ্টটলে ট্ৰেজেডিৰ উপাদানসমূহ কিছু বিস্তৃতভাৱে আলোচনা কৰিছে, কিন্তু কমেডিৰ কথা তেনেকৈ আলোচনা কৰা নাই। পয়েটিক্‌ছৰ দ্বিতীয় খণ্ডত হয়তো তেওঁ এই বিষয়ে আলোচনা কৰিছিল। পয়েটিক্‌ছৰ অ'ত ত'ত কমেডিৰ উল্লেখ আছে যদিও ইয়াৰ পৰ্যাপ্ত আলোচনা নাই। এনে প্ৰাসঙ্গিক উল্লেখমাত্ৰৰপৰা ধাৰণা হয় যে লেখকে এইবিধ সাহিত্যকৃতি কিছু তল খাপৰ সৃষ্টি বুলি ভাবিছিল। কমেডিৰ সূত্ৰটো এনেদৰে দিয়া হৈছে—"আমি কোৱা মতে কমেডি হ'ল তলখাপৰ চৰিত্ৰৰ অনুকৰণ। এনে চৰিত্ৰক অৱশ্যে বেয়া বুলি কোৱা নাযায়, কিয়নো হাস্যাস্পদ বা ঘৃণিত লোক কুৰূপ শ্ৰেণীৰে এটা অংশবিশেষ। ইয়াৰ মাজত থাকে কোনো ত্ৰুটি নাইবা দৃষ্টিকটুতা

২৭। But as for the unities of time and place (which may, of course, in practice be invaluable for producing a certain dramatic effect, as we may see in Racine's tragedy or Ben Jonson's comedy) the dogma which ascribes any necessity to these is purely arbitrary. The supposed example of greek Tragedy, turns out to be by no means absolute; and Aristotle, properly understood, provides no authority whatever."—Principles of Literary Criticism

যিটো বেদনাদায়ক বা ধ্বংসাত্মক নহয়। এটা সহজ দৃষ্টান্ত লৈ ক'ব পাৰি যে হাঁহি উঠা মুখা এখন কুৰূপ আৰু বিকৃত হ'ব পাৰে কিন্তু ইয়ে দুখ বা বেদনা নিদিয়ে।"[২৮]

এৰিষ্টটলে পুংজননেন্দ্ৰিয়কেন্দ্ৰী গীতৰপৰা কমেডিৰ উদ্ভৱ হোৱা বুলি ভাবে। তেওঁ লিখিছে, "এইটো নিশ্চিত যে ট্ৰেজেডি আৰু কমেডি, এই দুয়োটাই তৎকালিক ৰচনা-শক্তিৰ মাজৰপৰা আৰম্ভ হৈছে। ইয়াৰ প্ৰথমটো দিথিৰাম্বৰ ৰচক আৰু পাছৰটো, আজিও কিছুমান নগৰত অনুষ্ঠানৰ ৰূপত বৰ্তি থকা পুংজননেন্দ্ৰিয়-কেন্দ্ৰিক গানৰ মাজতে আবিৰ্ভাব হৈছে।[২৯]

ট্ৰেজেডি আৰু কমেডিৰ পাৰ্থক্য সহজেই চকুত পৰে। ট্ৰেজেডিৰ চৰিত্ৰৰ শ্ৰেষ্ঠতাৰ তুলনাত কমেডিৰ চৰিত্ৰবোৰ অগ্ৰগণী লোক নহয়, বৰং সাধাৰণ মানুহহে। এওঁলোকে স্বাভাৱিকভাৱে ব্যৱহাৰ কৰিব পাৰিলেও মাজে সময়ে অস্বাভাৱিক আচৰণৰো পৰিচয় দিয়ে। ট্ৰেজেডিত উচ্চ নৈতিক আদৰ্শৰ ওপৰত গুৰুত্ব আৰোপ কৰা হয়, কিন্তু কমেডিত হ'লে সাধাৰণতে সমাজত প্ৰচলিত আচাৰ-ব্যৱহাৰৰ উৰ্ধত উঠাৰ চেষ্টা নাথাকে। ট্ৰেজেডিত সংঘটিত হোৱা ঘটনা সৎ আৰু অসৎ আদৰ্শৰ অধীন, কিন্তু কমেডিত হ'লে এনে সমস্যাৰ প্ৰতি সচৰাচৰ চকু ৰখা নহয়। তদুপৰি, ট্ৰেজেডিত আমি এটা বাধা বা অকৃতকাৰ্যতাৰ পৰিচয় পাওঁ, কিন্তু কমেডিত হ'লে পাওঁ কৃতকাৰ্যতাৰ আনন্দ। জীৱনৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ সমস্যাৰ উত্থাপন আৰু তাৰ বিশ্লেষণৰ

২৮। Comedy is, as we have said, an imitation of the character of a lower type—not however in the full sense of the word bad, the ridiculous being merely a subdivision of the ugly. It consists of some defect or ugliness which is not painful and not destructive. To take an obvious example, the comic mask is ugly and distorted but does not imply pain. —Poetics—Butchar's Translation

২৯। It is certain that tragedy and comedy both began in improvisations; the former originated with the author of the Dithyramb, the latter with those of the phallic songs which still survive as institutions in many cities—Poetics—Butchar's Translation

প্ৰচেষ্টা কমেডিত দেখিবলৈ পোৱা নাযায়; কাৰণ সমাজত বসবাস কৰা লোকৰ সাধাৰণ কথা আৰু কাৰ্যৰ মাজতে সীমিত হৈ থকাটো কমেডিৰ ধৰ্ম।

প্লেটোৰ দৰে এৰিষ্টটলেও Ethicsত কৈছে যে বিনোদৰ মাজতে সুখ পোৱা নাযায়; ইয়াক পোৱা যায় যুক্তি-সম্মত কৰ্মাভিনিৱেশতহে। এওঁৰ মতে ভাববোৰৰ (emotion) ভিতৰত হাস এটা মাৰাত্মক ভাব। Politics নামৰ পুথিত এৰিষ্টটলে মত প্ৰকাশ কৰিছে যে ল'ৰাবোৰ সাবালক নোহোৱালৈকে আইন-প্ৰণেতাসকলে তেওঁলোকক কমেডিৰ অভিনয় চোৱা নিষিদ্ধ কৰিব লাগে। কমেডিৰ অভিনয়ে কুমলীয়া মন পাতল কৰিব পাৰে বুলি হয়তো এৰিষ্টটলে আশঙ্কা কৰিছে।

ইয়াৰপৰা বুজা যায় যে কমেডিৰ চৰিত্ৰবোৰৰ চপলতাৰ প্ৰতি তেওঁৰ মনত আছিল ঘৃণা। এজন দাৰ্শনিক লোক হিচাপে কমেডিৰ মূল্য আৰু জীৱনত তাৰ আৱশ্যকতাৰ কথা তেওঁ উপলব্ধি কৰা নাই। কিন্তু আচলতে ট্ৰেজেডি আৰু কমেডি এই দুয়োটাৰে জীৱনৰ বিভিন্ন আৱেগৰ লগত সম্পৰ্ক আছে। "ট্ৰেজেডি আৰু কমেডিৰ প্ৰধান পাৰ্থক্য মানৱ-প্ৰকৃতিৰ লগত নিবিড়ভাৱে সম্বন্ধ থকা দুটা পৰস্পৰ-বিৰোধী আৱেগৰ লগত জড়িত বুলি মই ভাবোঁ। এই দুটা পৰস্পৰ-বিৰোধী আৱেগৰ মিলন বা একীকৰণৰ এটা বাট যেতিয়ালৈকে আমি বিচাৰি নাপাওঁ তেতিয়ালৈকে নিজক বিচাৰি পোৱা নাইবা নিজেই হেৰাই যোৱা, এই দুটা কাৰ্যৰ দোমোজাত আমি ক্ষত-বিক্ষত হ'ব লাগিব।"৩০

এৰিষ্টটলে কাব্যৰ কেইটামান মৌলিক প্ৰশ্ন উত্থাপন কৰি তাৰ কেইটামানৰ উত্তৰ যথাযথভাৱে দিবলৈ সমৰ্থ হৈছে। কিন্তু 'পয়েটিকছ্' পুথিখনত কাব্যৰ সকলো দিশ আলোচিত হোৱা নাই। ট্ৰেজেডি, মহাকাব্য, কমেডি প্ৰভৃতি গ্ৰীক-মনীষাই সৃষ্টি কৰা পুথিৰ সংখ্যা সেই যুগত তাকৰ হোৱাৰ কাৰণে এৰিষ্টটলৰ পৰ্যালোচনাৰ ক্ষেত্ৰও সীমিত হৈছে। এইটো কথা

৩০। "I connect the essential distinction between tragedy and comedy with two opposing impulses deeply rooted in nature. Until we can find a way of reconciling the antimony in our nature we are all torn between the desire to find ourselves and the desire to lose ourselves."—J. Potts.

স্পষ্ট যে সকলো কবিতাই মানৱীয় কাৰ্যৰ অনুকৰণ নকৰে, কিন্তু কিছু-মানত যে অনুকৰণ আছে, তাত সন্দেহ নাই। এৰিষ্টটলে পিছৰ শ্ৰেণীৰ আলোচনাত মনোযোগ দিছে। তেওঁৰ 'পয়েটিকছ্' পুথিখন এটা খণ্ড মাথোন। এই খণ্ডত সন্নিবিষ্ট হোৱা কিছুমান আলোচনাও স্পষ্ট আৰু স্বৰ্থকতাহীন নহয়। তথাপি ক'ব লাগিব যে এৰিষ্টটলেই পোন প্ৰথম বাৰৰ বাবে আৰ্টৰ দাৰ্শনিক বিচাৰ-বিশ্লেষণ তেওঁৰ পুথিত সন্নিবিষ্ট কৰিছে। তেওঁৰ দিনত আৰ্টৰ স্বৰূপ কেনে আছিল, এই প্ৰশ্নটোৰ প্ৰতিহে তেওঁৰ অনুৰাগ বেছি আছিল। অনুকৰণ কৰা বিষয়বস্তু (content) আৰু তেনে বিষয়বস্তুৰ উপস্থাপিত ৰূপ, এই দুয়োটাৰ ওপৰত তেওঁ নজৰ ৰাখিছে। কবিতাই যে আনন্দ আৰু শিক্ষা দিয়া উচিত—এই আদৰ্শ তেওঁ পূৰ্বৱৰ্তী লেখকসকলৰপৰা পাইছিল। হোমাৰে কাব্যৰ আনন্দ-দান ক্ষমতাৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিছিল আৰু হেছিয়দৰ আগত আছিল শিক্ষা-দানৰ আদৰ্শ। এৰিষ্টটলে পাকে-প্ৰকাৰে হ'লেও কৈছে যে বাস্তৱতাৰ চিত্ৰ-সংযোগ আৰু গুৰুত্বপূৰ্ণ আৰু দাৰ্শনিক প্ৰকৃতিৰ কাৰণে কাব্য আনন্দদায়ক।

এৰিষ্টটলৰ 'পয়েটিক্‌ছ'ৰ কেন্দ্ৰীয় বস্তু হ'ল *mimesis* বা অনুকৰণ। তেওঁ কৈছে যে ট্ৰেজেডিৰ চৰিত্ৰসমূহ বাস্তৱ জীৱনত লগ পোৱা মানুহৰ প্ৰকৃত ছবি হ'ব লাগে ; কিন্তু কেনে উপাযেৰে এই প্ৰকৃত ছবি চিত্ৰিত কৰাৰ সুবিধা হয়—এই প্ৰশ্নৰ বিচাৰ তেওঁ ক'তো কৰা নাই। গতিকে কাব্যিক কৌশল সম্বন্ধে এইখন এখন পৰ্যাপ্ত আলোচনা-পুথি নহয়। ই যেন কাব্য-বিজ্ঞানৰ নীতিসমূহৰ প্ৰাৰম্ভিক আলোচনাহে। পৰৱৰ্তী যুগৰ বিকাশৰ কাৰণে গঢ লোৱা নতুন নতুন কাব্যৰীতিৰ লগত খাপ খুওৱাৰ অৰ্থে ইয়াৰ পৰিসৰ বহলাই লোৱাৰ প্ৰয়োজন।[৩১]

৩১। Aristotle's Treatise, therefore, is not a treatise of the whole poetic art or of crafts but of as much of it as can be scientific knowledge of a kind ; indeed, it is only the beginnings and principles even of poetic science, for it must be extended to keep commensurate with the generation and development of new forms.—The Poetic Method of Aristotle by Elder Olson.

হোৰেছ (খৃঃ পূঃ ৬৫—৮)

প্লেটো আৰু এৰিষ্টটল, এই দুয়োজনেই আছিল দাৰ্শনিক। গতিকে তেওঁলোকৰ দাৰ্শনিক সিদ্ধান্তই আৰ্ট সম্বন্ধে থকা তেওঁলোকৰ ধাৰণা নিয়ন্ত্ৰণ কৰিছিল। হোৰেছ দাৰ্শনিক নহয়, তেওঁ প্ৰধানকৈ সৃষ্টিধৰ্মী লেখক। 'Ars Poetica' লিখাৰ আগতে তেওঁ কিছুমান ওড়, ইপোড়, আৰু ব্যঙ্গাত্মক ৰচনা লিখিছিল। গতিকে তেওঁৰ যুগত উপস্থিত হোৱা কাব্যিক সমস্যাবোৰ নিতান্ত ব্যৱহাৰিক দৃষ্টিৰে চাই তেওঁ তাৰ সমাধানৰ বাবে যত্নপৰ হৈছিল। কাব্য অনুকৰণ-প্ৰসূত সৃষ্টি হয়নে নহয়—এই কথাৰ আলোচনা তেওঁ কৰিব খোজা নাই আৰু এই ধাৰণাৰ গুণাগুণ নিৰ্ণয় নকৰাকৈয়ে তেওঁ ইয়াক গ্ৰহণ কৰিছে। এৰিষ্টটল আৰু হোৰেছৰ মাজত প্ৰায় তিনিটা শতিকাৰ ব্যৱধান আছে। এই দীঘলীয়া সময়ৰ ভিতৰত কিছুমান কাব্য-ৰীতিৰ প্ৰতিষ্ঠা আপোনা-আপুনিয়ে হৈছে। এইবোৰৰ সৰহ ভাগকে হোৰেছে গ্ৰহণ কৰিবলৈ দ্বিধা বোধ কৰা নাই। আৰ্টে অনুকৰণ কৰে বুলি কোৱা সিদ্ধান্তটো প্ৰকৃততে গ্ৰহণীয় হয়নে নহয়, এই প্ৰশ্নৰ বিচাৰ তেওঁৰ পুথিত নাই। এঠাইত তেওঁ লিখিছে যে অভিজ্ঞ কবিয়ে অনুকৰণশীল কলাকাৰ হিচাপে আৰ্হিৰ কাৰণে মানৱ জীৱন আৰু মানৱ চৰিত্ৰৰ প্ৰতি লক্ষ্য ৰাখি তাৰপৰা এনে এটা ভাষা গ্ৰহণ কৰিব লাগে যিটো ভাষা জীৱনৰপৰা বুটলি অনা প্ৰকৃত ভাষা হয়।[৩২]

হোৰেছে সম্ৰাট আগষ্টাছৰ (Augustus) পৃষ্ঠপোষকতা লাভ কৰিছিল আৰু গ্ৰীক ক্লাছিকেল বা ধ্ৰুপদী আৰ্টৰ প্ৰতি তেওঁৰ আছিল গভীৰ শ্ৰদ্ধা। তেওঁ Epistle to Augustusত গ্ৰীক আৰু ৰোমান কাব্যৰ গুৰি-কথা বিচাৰ কৰাৰ উপৰিও ৰোমান কাব্যৰ এটা থূলমূল ইতিহাস তুলি ধৰিছে। এই চিঠিখনতে তেওঁ সেইসকল সমালোচকক আক্ৰমণ কৰিছে যিসকলে প্ৰাচীনসকলক প্ৰশংসা কৰে অথচ নবীনসকলক সমৰ্থন কৰিব নোৱাৰে।

৩২। I would lay down that the experienced poet as an imitative artist should look to human life and character for his model and from them derive a language that is true to life.—Ars Poetica—lines 319-21 ; Wickham's Translation

তথাপি এই নবীনসকলৰ ক্ষেত্ৰতো তেওঁ সদায় প্ৰশংসা-মুখৰ নহয়। তেওঁ লিখিছে, "আমাৰ নিজৰ কবিসকলে প্ৰত্যেক কাব্য-ভঙ্গীতে হাত দিবলৈ চেষ্টা কৰিছে আৰু যেতিয়া তেওঁলোকে গ্ৰীক পন্থাৰপৰা আঁতৰি নিজৰ দেশ ৰোমৰ কাৰ্যাৱলীৰ কীৰ্তন কৰিবলৈ সাহ কৰিছে তেতিয়া কিছুমান মহৎ সাৰ্থক সৃষ্টিৰ আনন্দ উপভোগ কৰিবলৈকো তেওঁলোক সমৰ্থ হৈছে। এনে সাৰ্থকতা ৰোমৰ পটভূমিত ৰচিত ট্ৰেজেডি আৰু কমেডি দুযোটাতে পৰিলক্ষিত হয়। দৰাচলতে, যদিহে ইটালীৰ সমগ্ৰ কবি গোষ্ঠীয়ে তেওঁলোকৰ সৃষ্টি সমুজ্জল কৰাৰ বিৰক্তিকৰ কাৰ্যৰপৰা বিৰত নহ'লহেঁতেন, তেন্তে সাহস আৰু ৰণ-কৌশলত যশস্বী হোৱাৰ দৰে ভাষা আৰু সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰতো ইটালী কম যশস্বী নহ'লেহেঁতেন।"৩৩

'The Epistle to Augustus'এ হোৰেছৰ স্বাধীন বিচাৰ-শক্তিৰ স্বাক্ষৰ বহন কৰে। কবিতা যে তাৰ আভ্যন্তৰীণ মূল্যৰ সহায়ত আলোচিত হ'ব লাগে এই কথা এইখন চিঠিতে আছে। তদুপৰি ইয়াতেই কোৱা হৈছে যে প্ৰাচীনত্বই বিচাৰৰ মানদণ্ড হোৱা অনুচিত।

'আৰ্ছ পয়েটিকা' ছন্দোবদ্ধ ৰচনাৰ চিঠিৰ ৰূপত পোৱা এখন কাব্যালোচনা পুথি—Epistle ad Pisones. কুইন্টিলিয়ানে ইয়াক Ars Poetica বুলি উল্লেখ কৰিছিল। এই নামেৰেই এতিয়া পুথিখন জনাজাত। নিজৰ ল'ৰাক কিছুমান নিৰ্দেশ দিয়াৰ কাৰণে পুথিখন ৰচিত হৈছিল। ল'ৰাজনৰ হয়তো কাব্য-সাহিত্যত আৰু বিশেষকৈ নাট্য-সাহিত্যত অনুৰাগ আছিল। পিতাক পৈণত বিচাৰ-শক্তি থকা লোক হোৱাৰ কাৰণে সাহিত্যৰ কেইটামান মৌলিক প্ৰশ্নৰ বিষয়ে তেওঁ পুতেকক উপদেশ দিছে। সাহিত্যৰ এই মৌলিক

৩৩। Our own poets have tried their hand in every style and they have enjoyed some of their greatest succeses when they have had the courage to turn aside from the paths laid down by the Greeks and sing of deeds at home, and this in both tragedies and comedies with Roman back-ground. Indeed, Italy would be no less renowned in the arts of language than she is in valour and the arts of war, were it not that her poets, one and all, shrink from the tedious task of polishing their work.—Ars poetica, lines, 288-95

প্ৰশ্নবোৰৰ বিচাৰ যুক্তিসম্মত হিচাপে কৰাৰ সলনি তেওঁ কেইটামান সত্য গ্ৰহণ কৰি লৈ তাৰ ভেটিত নিজৰ সিদ্ধান্ত প্ৰতিষ্ঠা কৰিছে। গ্ৰীক গুৰু-সকলৰ ওচৰত তেওঁ বিশেষভাৱে ঋণী আৰু তেওঁৰ পুথিৰ ভালেমান ঠাইত এই কথাৰ উল্লেখ আছে। "মোৰ বন্ধুসকল, গ্ৰীক আৰ্হিৰ অধ্যয়নত তোমালোকে দিনে-ৰাতিয়ে ৰত হৈ থাকিব লাগে। তোমালোকে হয়তো ক'ব পাৰা যে তোমালোকৰ ককাইঁত দেখোন প্লটাছৰ বুদ্ধিদীপ্ত হাস্যৰস আৰু ছন্দ-বন্ধ কৌশলৰ প্ৰতি আকৃষ্ট আছিল। তোমালোকৰ আৰু মোৰ যদি স্থূলতা আৰু সৌজন্য-মণ্ডিত বুদ্ধিদীপ্ত হাস্যৰসৰ মাজত পাৰ্থক্য বিচৰাৰ আৰু গণনা কৰি নাইবা কাণেৰে শুনি লয় বুজি লোৱাৰ ক্ষমতা আছে, তেন্তে ক'ব লাগিব যে প্লটাছৰ মাজত বিচাৰি পোৱা এই দুয়োটা গুণৰ প্ৰশংসাৰ ক্ষেত্ৰত তেওঁলোক মূৰ্খ নহলেও অত্যন্ত সহনশীল আছিল।"৩৪

হোৰেছৰ দৃষ্টিভঙ্গী ৰক্ষণশীল। তেওঁ গ্ৰীক গুৰুসকলক অনুসৰণ কৰি সযত্নে তেওঁলোকে ব্যৱহাৰ কৰা ছন্দ-সজ্জাৰ নিয়ম-কানুন মানি চলিবলৈ একাধিকবাৰ নিৰ্দেশ দিছে। তেওঁৰ মতে এটা কবিতা সৌন্দৰ্যৰ আধাৰ হোৱাৰ উপৰিও ইয়াত থাকিব লাগে মনোহৰণৰ ক্ষমতা। অৱশ্যে কেনে উপায়েৰে কবিতা এটা মনোহাৰী কৰিব পাৰি, এই প্ৰশ্নৰ বিচাৰ তেওঁ কৰা নাই। কিন্তু তেওঁৰ উপদেশ হ'ল এয়ে যে এনে বিষয়বস্তুৰ উপস্থাপন সম্পূৰ্ণৰূপে গতানুগতিক হ'ব নালাগে। হোৰেছে কৈছে, "হয়তো গতানুগতিক পন্থা অৱলম্বন কৰা, নহলে এনে কিছু নতুন আবিষ্কাৰ কৰা যি আবিষ্কাৰৰ মাজত পাৰস্পৰিক সংলগ্নতা থাকে। যদি তোমাৰ নাটকত প্ৰখ্যাত একিলিছৰ চৰিত্ৰ অঙ্কন কৰা, তেনেহলে তেওঁক শক্তিশালী, চণ্ড, মমতাহীন আৰু অদমনীয়

৩৪। For yourselves, my friends, you must give your days and nights to the study of the Greek models. But you will say, your grandfathers were enthusiastic about the versification and wit of Plautus. They were altogether too tolerant, not to say foolish, in their admiration of both these things if you and I have any idea to discriminate between coarseness and graceful wit, and how to pick out the right rhythm both by counting and by ear.—Ars Poetica, lines 267-75.

চৰিত্ৰ হিচাপে ৰূপ দিয়া। তেওঁক ক'বলৈ দিয়া যে আইন তেওঁৰ কাৰণে নহয়; আৰু ভাবাঁ যে তেওঁৰ অস্ত্ৰবলৰ ওচৰত সকলোৱে সৈমান হৈ পৰিব।"৩৫

ওপৰত যিবোৰ নিৰ্দেশ দিয়া হৈছে সেইবোৰ প্ৰকৃততে তত্ত্বমূলক আলোচনা নহয়, বৰং এইবোৰ ব্যৱহাৰিক ক্ষেত্ৰত অনুসৰণ কৰিবলগীয়া কিছুমান উপদেশহে। 'আৰ্ছ পয়েটিকা'ৰ সৰহ ভাগ অংশৰ মাজতে আছে এনে ধৰণৰ উপদেশ। তথাপি বহুতো বুদ্ধিদীপ্ত উক্তি আৰু হাস্যৰসাত্মক বাক্যৰ মাজত দুটা বস্তু উজ্জ্বল হৈ আছে। ইয়াৰ প্ৰথমটো হৈছে decorum, বিনয়। হোৰেছে উল্লেখ কৰা বিনয়ৰ ধাৰণা বস্তু-প্ৰকৃতিৰ লগত সংশ্লিষ্ট হৈ থকা কিবা আভ্যন্তৰীণ গুণ নে মানুহৰ সামাজিক ৰীতিনীতিৰপৰা উদ্ভৱ হোৱা কিবা এটা বস্তু—এই বিষয়ে আধুনিক কিছুমান সমালোচকে প্ৰশ্ন তুলিছে। এনে এটা প্ৰশ্নৰ উত্তৰ এই সমালোচকসকলেও পোৱা নাই আৰু পোৱা সহজো নহয়। হোৰেছ অভিজাত শ্ৰেণীৰ নাট্য-প্ৰেমীৰ সমৰ্থক আৰু এই হিচাপে অভিজাত শ্ৰেণীৰ ৰুচিবোধকেই তেওঁ প্ৰকৃত ৰুচি বুলি ধৰিছিল। তেওঁ কৈছিল, "কামৰপৰা অৱসৰ লৈ আৰু ছুটী উপভোগ কৰিবলৈ আহি লাজকুৰীয়া হোজা গাঁৱলীয়া লোকে নগৰীয়া লোকৰ লগত আৰু চহৰৰ লেতেৰা অঞ্চলত বসতি কৰা জনে খিতাপধাৰী লোকৰ লগত ঠেলাঠেলি কৰি ফুৰা এক শ্ৰেণীৰ অশিক্ষিত জনতাৰ বাৰু কি ৰুচিবোধ থাকিব পাৰে?"৩৬

হোৰেছে জনসাধাৰণৰ প্ৰতি কোনো কোনো ঠাইত অৱজ্ঞাসূচক মনোভাৱৰ পৰিচয় দিছে। কম সংখ্যক হ'লেও নাট্যাভিনয়ৰ সময়ত তেওঁ ৰুচিসম্পন্ন ব্যক্তিৰ উপস্থিতিহে বিচাৰিছে। ৰাজনৈতিক মানদণ্ডৰ সলনি এটা কাব্যিক

৩৫। Either follow the beaten track or invent something that is consistent within itself. If in your play you happen to be representing the illustrious Achilles, let him be energetic, passionate, ruthless and implacable; let him say that laws are not meant for him, and think that everything must yield to the forces of arms.—Ars Poetica—lines 120-24.

৩৬। For what taste could be expected in a crowd of uneducated men enjoying a holiday from work when country bumpkins rubbed shoulders with townsfolk and slum-dwellers with men of rank?—Ars Poetica—Lines 214-16

মানদণ্ডৰ সহায়তহে তেওঁ দৰ্শকৰ উপযুক্ততাৰ বিচাৰ কৰিছে। ভাৰতীয় আলঙ্কাৰিকসকলৰ দৰে তেওঁ কৈছে যে এনে কিছুমান ঘটনা আছে যিবোৰ মঞ্চত দেখুওৱা উচিত নহয়। এনে ঘটনাবোৰ মঞ্চৰ বাহিৰতে ঘটিব লাগে আৰু চৰিত্ৰৰ প্ৰগল্‌ভতাৰে তাৰ বৰ্ণনা উপস্থাপন কৰিব লাগে। "মিডিযাই তাইৰ ল'ৰা-ছোৱালীবোৰক দৰ্শকৰ আগতে হত্যা কৰিব নালাগে, নাইবা ৰাক্ষস আট্ৰিউজে জন-সাধাৰণৰ চকুৰ আগতে ভোজনাৰ্থে মানুহৰ মাংস ৰন্ধন কৰাৰপৰা বিৰত হোৱা উচিত। প্ৰোক্নিক চৰাইলৈ আৰু কেডমাছক সাপলৈ ৰূপান্তৰিত কৰা দৃশ্যও চকুৰ আঁতৰত হোৱা কাম্য। এনে ধৰণৰ দৃশ্যই মোৰ মনত ঘৃণা আৰু বিৰক্তিৰ সৃষ্টি কৰি মোক অভিনয়ৰপৰা আঁতৰাই নিব।"৩৭

হোৰেছৰ আগেয়ে এৰিষ্টটলে কাব্যিক ঔচিত্যৰ বিষয়ে আলোচনা কৰিছে। চিচাৰোযেও তেওঁৰ অলঙ্কাৰ-নিবন্ধ আৰু De Oratore গ্ৰন্থত ইয়াৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিয়া দেখা যায়। কিন্তু এ. ডব্লিউ. এইছ্ এটকিন্‌সে কোৱাৰ দৰে হোৰেছৰ ক্ষেত্ৰত ঔচিত্যৰ আদৰ্শ এক কেন্দ্ৰীয় আদৰ্শ। হোৰেছে এই কেন্দ্ৰীয় আদৰ্শটো সকলো ধৰণৰ কবিতাতে আৰু বিশেষকৈ নাটকীয় কবিতাত প্ৰয়োগ কৰিছে। কোনো এটা সৃষ্টিৰ বেলেগ বেলেগ অংশবোৰৰ মাজত থাকিব লাগে পাৰস্পৰিক ঔচিত্য আৰু অংশবোৰো অখণ্ড ৰূপত সংযোজিত হ'ব লাগে। বিভিন্ন বয়সৰ আৰু বিভিন্ন প্ৰবৃত্তিৰ লোকৰ চৰিত্ৰাঙ্কনৰ সময়ত সেইসকলৰ আচৰণ-বিধি যাতে যথোপযুক্ত হয় তালৈ চকু ৰখা উচিত। ল'ৰা, যুৱা আৰু বৃদ্ধই প্ৰকৃত জীৱনত যেনে আচৰণ কৰে আৰু যেনে ভাবে কথা কয় ঠিক তেনে ভাবেই সেইবোৰ চৰিত্ৰৰ উপস্থাপন হ'ব লাগে। "এজন যুৱকৰ গাত যাতে বুঢ়া বয়সৰ লক্ষণসমূহ নাইবা সৰু এটা ল'ৰাৰ গাত যুৱকৰ লক্ষণসমূহ আৰোপিত নহয়, তাৰ বাবে জীৱনৰ

৩৭। Medea must not butcher her children in the presence of the audience nor the monstrous Atreus cook his dish of human flesh within public view nor Procne be metamorphosed into a bird, nor Cadmus into a snake ; I shall turn in disgust for anything of this kind that you show me. —Ars Poetica—lines 190—194

বিশেষ বিশেষ সময়ত যেনে ধৰণৰ বৈশিষ্ট্য সমুচিত হয় আমি তেনে ধৰণৰ গুণৰ সমাৱেশ কৰিব লাগিব।"৩৮ যিমান দূৰ সম্ভৱ কৃত্ৰিম উপায়েৰে কোনো সমস্যাৰ সমাধান কৰাৰ চেষ্টা থাকিব নালাগে। যেচিনৰপৰা আকস্মিকভাৱে দেৱতাৰ আবিৰ্ভাব কৰোৱাৰ দৰে (deus ex machina) সহজে সমাধান নোহোৱা সমস্যাৰ আকস্মিক সমাধান সৰ্বতোভাৱে পৰিত্যাজ্য। নাটকত তিনিটাতকৈ অধিক চৰিত্ৰ একেলগে আৰু একে সময়তে অৱতীৰ্ণ হোৱা অনুচিত। কোৰাছৰ কৰ্তব্য হ'ল সৎ চৰিত্ৰসমূহৰ প্ৰতি সহানুভূতিশীল হোৱা আৰু আৱশ্যক হ'লে তেওঁলোকক সৎ পৰামৰ্শ দান কৰা। এখন নাটক জনপ্ৰিয় কৰি তুলিবলৈ ইচ্ছা কৰিলে তাত পাঁচোটাতকৈ বেছি বা কম অঙ্কৰ সংযোগ অনুচিত।

হোৰেছে কোৱা দ্বিতীয় স্পষ্ট কথাটো হ'ল যে দুটা দিশত কবিতাৰ উপযোগিতা আছে—ই আনন্দ আৰু শিক্ষা দুয়োটাকে দিযে। কবিসকলে সহৃদয়জনক আনন্দ দিয়াৰ লগতে জীৱনৰ আৱশ্যকীয় আৰু উপযোগী উপদেশো দান কৰে। যিজন লোকে উপকাৰ আৰু আনন্দ সম্মিলিত কৰিব পাৰে তেওঁ সকলোৰেপৰা সমাদৰ লাভ কৰে ; কাৰণ তেওঁ পাঠকক আনন্দ আৰু শিক্ষা—এই দুযোটাকে দিয়ে।"৩৯

হোৰেছে সাহিত্য-কৃতিৰ মাজত থকা অসঙ্গতি আৰু দোষৰ প্ৰতিও উদাসীন হোৱা নাই। তেওঁৰ মতে মানৱীয় অক্ষমতাৰপৰা এনে দোষৰ উদ্ভৱ হয়। বীণ-বাদকজনে যথেষ্ট চেষ্টা কৰিলেও কেতিযাবা কেতিযাবা বীণৰ তাঁৰৰপৰা ভাল সুৰ নোলাব পাৰে। বাদকৰ হাতখন যেন কেতিযাবা

৩৮। In order not to give a young man the characteristics of old age, or the child those of a grown man, we shall always dwell upon the qualities that are appropriate to a particular time of life.—ibid, Lines—178—181

৩৯। Poets aim at giving profit or delight or at combining the giving of pleasure with some useful precepts of life. The man who has managed to blend profit with delight wins everyone's approbation for he gives his reader pleasure at the same time as he instructs him.—Ars Poetica —lines 344—146

কেতিয়াবা নিষ্ক্ৰিয় হৈ পৰে। এটা কবিতাত যদি যথেষ্ট পৰিমাণে ভাল ভাল খণ্ড থাকে, তেন্তে মাজে সময়ে সোমাই পৰা দোষৰ কাৰণে হোৰেছ স্বাভাৱিকতে সহনশীল ; কিয়নো বীণ-বাদকৰ স্খলনৰ দৰে এনে দোষৰ উপস্থিতি কিছু পৰিমাণে স্বাভাৱিক।

প্ৰাচীন কালত কাব্যই আনন্দৰ মাজেদি মানুহক শিক্ষা দিয়ে বুলি ভবা হৈছিল। নৈতিক আৰু আধ্যাত্মিক দিশৰপৰা চাই প্লেটোৱে করুণ কাব্যৰ আৱশ্যকতা অস্বীকাৰ কৰিছে। এৰিষ্টটলে হ'লে কাব্যক সুপ্ৰতিষ্ঠিত ভেটিত স্থাপন কৰি গৈছে। তেৱোঁ কাব্যত নৈতিক আদৰ্শৰ আৱশ্যকতাৰ কথা পাকে-প্ৰকাৰে কোৱা যেন লাগে, কিন্তু পোনপটীয়াকৈ তেওঁ এই কথা ক'তো কোৱা নাই। হোৰেছৰ আদৰ্শৰ মাজত হ'লে স্পষ্টতা আছে ; কাৰণ তেওঁ পোনপটীয়াকৈ কৈছে যে কবিতাই আনন্দ আৰু শিক্ষা, এই দুয়োটাকে দিব লাগে। আধুনিক সমালোচক এজনে হোৰেছৰ নিৰ্দেশ মানি লবলৈ নিশ্চয় টান পাব ; কিন্তু পৰৱৰ্তী আলোচনাৰপৰা হোৰেছৰ যুক্তি যে উলাই কৰিব লগা নহয়, এই কথা বুজিব পৰা যায়। হোৰেছৰ মতে কাব্যৰ এটা প্ৰধান কাম হ'ল মানৱ-সভ্যতাৰ উন্নতি-সাধন। অতীত কালত কাব্যই এইটো কৰিছিল। তেওঁ বিশ্বাস কৰে যে মানুহক বিভিন্ন দিশত শিক্ষা দান কৰি তেওঁলোকক সৎ আৰু উন্নত জীৱন-যাপন কৰিবলৈ উদগনি দিয়াৰ সামৰ্থ্য কবিতাৰ আছে। বন্য জন্তুৰ দৰে যেতিয়া মানুহে হাবিৰ মাজত ঘূৰি ফুৰিছিল "তেতিয়া ৰক্তপাত আৰু জান্তৱ জীৱন-ধাৰাৰপৰা তেওঁক অৰফিউজে বিৰত কৰিছিল। অৰফিউজ আছিল পৱিত্ৰ পয়গম্বৰ আৰু ভগৱৎ-ইচ্ছাৰ ব্যাখ্যাকাৰ।"[৪০] "লাহে লাহে উন্নতিৰ পথত আগবাঢ়ি আহি অৱশেষত মানৱ-সমাজে নগৰ মহানগৰ সাজি লোৱাৰ উপৰিও লিখিবলৈ, পঢ়িবলৈ আৰু শাসন কৰিবলৈ শিকিছিল আৰু ইয়াৰ কাৰণে ঈশ্বৰৰপৰা প্ৰেৰণা লাভ কৰা চাৰণসকল আৰু তেওঁলোকৰ গীতসমূহৰ ওপৰত সম্মান আৰু যশস্যা বৰ্ষিত হৈছিল।"[৪১]

৪০। They were restrained from bloodshed and beastial way of life by Orpheus, the sacred prophet and interpreter of the divine will.—Ars Poetica—lines 390—392

৪১। Human society gradually advanced in the path of

কবিতা প্ৰতিভা-সাপেক্ষ নে কৌশল-সাপেক্ষ, এই প্ৰশ্নৰ উত্তৰ দিবলৈকো হোৰেছে চেষ্টা কৰিছে। প্ৰশ্নটো অৱশ্যে দীঘলীয়াকৈ আলোচনা কৰাৰ চেষ্টা তেওঁ কৰা নাই। তেওঁ ভাবে যে প্ৰৱল স্বাভাৱিক তীক্ষ্ণবুদ্ধিহীন অনুশীলন নাইবা কৰ্ষিত নোহোৱা প্ৰতিভাৰ বিশেষ মূল্য নাই কাৰণ এই দুটাৰ প্ৰত্যেকে পৰস্পৰৰ সহায়ক আৰু দুয়োটা শক্তিয়েই মৈত্ৰী-বন্ধনেৰে আবদ্ধ।[৪২] হোৰেছৰ উক্তিটো আপোচমূলক। তথাপি 'আৰ্ছ পয়েটিকা' পঢ়িলে ধাৰণা হয় যে তেওঁ কাব্য সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰত কৌশল-আয়ত্তৰ ওপৰত বেছি গুৰুত্ব দিছে। তেওঁ সৃষ্টি-কৰ্মৰ পুনৰ অধ্যয়ন কৰি আৱশ্যকীয় সংশোধনৰ সংযোগ অপৰিহাৰ্য বুলি মত প্ৰকাশ কৰিছে। যদি কিবা লিখা হয় তেন্তে সেই লেখা সমালোচকৰ শ্ৰুতিগোচৰ কৰা উচিত। জগতৰ অধিষ্ঠাত্ৰী দেৱী মিনাৰ্ভাৰ ইচ্ছাৰ বিৰুদ্ধে কোনো কাৰ্যকে কৰিব নালাগে। লিখিত বস্তুবোৰ ন বছৰলৈ পেলাই থৈ পিছত সংশোধন কৰিহে ছপা কৰা উচিত।

হোৰেছে ওপৰত যিবোৰ উপদেশ দিছে সেইবোৰ উপদেশৰপৰা এই কথা স্পষ্ট হয় যে কবিয়ে তেওঁৰ আৰ্ট ভালকৈ শিকিব লাগে। গায়ক নাইবা ক্ৰিকেট খেলুৱৈ এজনৰ ক্ষেত্ৰত যদি সেই সেই বিষয়ৰ কৌশল আয়ত্ত কৰাৰ আৱশ্যকতা উপলব্ধ হয় তেন্তে এজন কবিয়ে নিজৰ আৰ্টৰ কৌশল আয়ত্ত নকৰাৰ জানো কিবা কাৰণ থাকিব পাৰে? আৰ্ট প্ৰতিভা-সাপেক্ষ নে যত্ন-সাপেক্ষ, এই প্ৰশ্ন আধুনিক সমালোচকৰ মাজতো উপস্থিত হোৱা দেখা যায়। সংস্কৃত আলঙ্কাৰিকসকলেও এই প্ৰশ্নটোৰ বিচাৰ

---

progress and at last it learnt to build towns and cities and knew how to read, write and how to run administration. For this reason, honour and fame were heaped upon the bards as divinely inspired beings and upon their song.—Ars Poetica—lines 400—402

৪২। I myself cannot see the value of application without a strong natural aptitude or, on the other hand, of native genius unless it is cultivated—so true is it that each requires the help of the other and that they enter into a friendly compact with each other.—Ars Poetica—lines 410—414

কৰিছে। পিছলৈ এই বিষয়টো পুনৰ উত্থাপিত হোৱাৰ স্থান থকাৰ বাবে ইয়াত বহল আলোচনা কৰা নহ'ল।

ওপৰত দিয়া 'আৰ্ছ পয়েটিকা' পুথিৰ বিশ্লেষণৰপৰা এই পুথিত যে এটা সম্পূৰ্ণৰূপে নতুন কথাৰ অৱতাৰণা কৰা নাই, এইকথা স্পষ্ট ৰূপত ধৰা দিয়ে। চেইণ্টছ্বাৰিয়ে আৰ্ছ পয়েটিকা পুথিখন উৎকৃষ্ট শ্ৰেণীৰ সৃষ্টি বুলি ক'ব খোজা নাই। আচলতে 'পয়েটিক্‌ছ' পুথিখনৰ তুলনাত 'আৰ্ছ পয়েটিকা'ত সন্নিবিষ্ট কাব্যালোচনা যেন অযত্ন-সজ্জিত।

'আৰ্ছ পয়েটিকা' পুথিখন বহলভাৱে তিনিটা ভাগত ভাগ কৰিব পাৰি। প্ৰথম খণ্ডত সংক্ষিপ্ততা, ঐক্য, শক্তি অনুযায়ী ৰচনা-প্ৰবৃত্তি প্ৰভৃতি কাব্য-গুণবোৰৰ আলোচনা সন্নিবিষ্ট কৰা হৈছে। দ্বিতীয় খণ্ডত বিভিন্ন প্ৰকাৰৰ কবিতা আৰু তাৰ সমালোচনা আছে। এই খণ্ডতে ঔচিত্যৰ বিষয়েও আলোচনা কৰা হৈছে। তৃতীয় খণ্ডত আছে কবিসকলৰ প্ৰতি উপদেশ—তেওঁলোকে কি কৰা উচিত আৰু কি কৰা অনুচিত, ইয়াৰ নিৰ্দেশ। আধাআধি গম্ভীৰ আৰু আধাআধি ঠাট্টা-মস্কৰাৰ ৰূপত হোৰেছৰ উপদেশবোৰে প্ৰকাশ লাভ কৰিছে। পুথিত সন্নিবিষ্ট কৰা কোনো বিষয়ক তেওঁ বিস্তৃতনাইবা গম্ভীৰভাৱে আলোচনা কৰা নাই। উত্থাপিত বিষয়বোৰৰ বিচাৰো প্ৰণালীবদ্ধ বুলি ক'ব নোৱাৰি। বহুতো সময়ত ই বিক্ষিপ্ত আৰু পাতল উক্তিৰ পৰিচায়ক। পুথিখনৰ মাজত এটাই মাথোন চকুত লগা বৈশিষ্ট্য আছে আৰু এই বৈশিষ্ট্যটো হ'ল সমসাময়িক সাহিত্য-সম্বন্ধীয় সমস্যাসমূহৰ ব্যৱহাৰিক দৃষ্টিভঙ্গীৰপৰা পৰ্যালোচনাৰ চেষ্টা। ব্যৱহাৰিক দিশৰপৰা কাব্য বিচাৰৰ চেষ্টাৰ মাজত আমি ঠায়ে ঠায়ে হোৰেছৰ লেখাত পৈণত বিচাৰ-শক্তিৰ পৰিচয়ো পাওঁ। ব্যৱহাৰিক সমালোচনাৰ কিছুমান আদৰ্শ 'আৰ্ছ পয়েটিকা'ত আছে। কিন্তু সৰহ ভাগতে তলত উল্লেখ কৰা ধৰণৰ উপদেশৰ প্ৰাধান্যই চকুত পৰে। উপদেশবোৰ হ'ল এই ধৰণৰ—তোমাৰ পেন্সিল চোকাকৈ ৰাখাঁ, সামৰ্থ্য অনুযায়ী বিষয়ত প্ৰৱেশ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰা, গ্ৰীক আৰ্হিবোৰৰ প্ৰতি নজৰ ৰাখাঁ, তোমাৰ লেখা সমালোচকক পৰীক্ষা কৰিবলৈ দিয়া, লৰালৰিকৈ ছপোৱাৰ আশা পৰিত্যাগ কৰা, ইত্যাদি। এইবোৰ নিশ্চয় সমালোচনাৰ নীতি নহয়। তদুপৰি এইবোৰ কাব্যৰ আৱশ্যকীয় দিশ বুলিও কোৱা নাযায়। তথাপি আচৰিত ৰকমে এসময়ত এৰিষ্টটলৰ 'পয়েটিক্‌ছ' পুথিখন

হোৱেছৰ 'আৰ্ছ পয়েটিকা'ৰ একপ্ৰকাৰ টীকা বুলিয়েই ইংলণ্ডত বিবেচিত হৈছিল। পিছলৈ অৱশ্যে যেতিয়া 'পয়েটিকছ্' পুথিখনৰ ভাল অনুবাদ ইংলণ্ডত সহজলভ্য হ'ল, তেতিয়া বুধজনে 'আৰ্ছ পযেটিকা' পুথিখনহে 'পয়েটিকছ্'ৰ একপ্ৰকাৰ টীকা বুলি ক'বলৈ আৰম্ভ কৰিলে।

লঙ্গিনাছ

'On the Sublime' অথবা উদাত্ততাৰ ওপৰত প্ৰথম আলোচনা-পুথিৰ ৰচক সম্বন্ধে কোনো কথাকে সঠিককৈ জনা নাযায়। অৱশ্যে এই পুথিখনৰ ৰচনা-কাল সম্বন্ধে সাহিত্য-সমালোচকসকলৰ মাজত মতানৈক্য নাই। এই আলোচকসকলে খৃষ্টীয় প্ৰথম শতাব্দীত পুথিখন ৰচিত হয বুলি ভাবে। 'On the Sublime' পুথিখন অসম্পূৰ্ণ অৱস্থাত পোৱা গৈছে। তদুপৰি যিখিনি বস্তু পোৱা গৈছে তাৰ মাজতো মাজে মাজে দুই-চাৰি শাৰী হেৰাই বিনষ্ট হৈ যোৱা দেখা যায। তথাপি আজি পুথিখনৰ ছপা অৱস্থাত যিখিনি পাইছোঁ তাৰপৰা আমি কাবা সম্বন্ধে এটা স্পষ্ট সিদ্ধান্তত উপনীত হ'ব পাৰোঁ। উদাত্ততাৰ বা তুঙ্গৰ ওপৰত লিখা চেছিলিয়াছৰ এখন সৰু পুথিৰ উল্লেখ তেওঁ কৰিছে। উদাত্ততাৰ সংজ্ঞা সংযোগ কৰি আৰু কেনেকৈ সাহিত্য-ৰচনাত উচ্চতম আদৰ্শ লাভ কৰা যায় তাৰ উপাযৰ নিৰ্দেশ অন্তৰ্ভুক্ত কৰি এই সৰু পুথিখন লঙ্গিনাছে পূৰ্ণাৱয়বৰ গ্ৰন্থলৈ ৰূপান্তৰিত কৰে। লঙ্গিনাছে কৰা উদাত্ততাৰ বিষয়ৰ আলোচনা বাৰ্ক বা কাণ্টৰ আলোচনাৰ পৰ্যায়ৰ নহয়। কাণ্টৰ দাৰ্শনিক আলোচনা সৌন্দৰ্য-কেন্দ্ৰিক কিন্তু লঙ্গিনাছৰ আলোচনা প্ৰকাশভঙ্গীৰ উচ্চতা আৰু চাৰুতাৰ আলোচনা। লঙ্গিনাছৰ আদৰ্শত sublimity নাইবা তুঙ্গত্ব হ'ল ৰচনাভঙ্গীৰ একপ্ৰকাৰ বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ সৌন্দৰ্য। এই উচ্চ আৰু বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ ভঙ্গীৰ কাৰণেই মহাকবি আৰু ঐতিহাসিকসকলে শীৰ্ষস্থান আৰু অমৰ যশস্যা লাভ কৰিবলৈ সমৰ্থ হৈছে।[৪৩]

৪৩। Sublimity consists in a certain excellence and distinction in expression and that it is from this source alone that the greatest poets and historians have acquired their prominence and won for themselves an eternity of fame.

—On the Sublime

*Concise Oxford Dictionary*ত কোৱা মতে sublime বা তুঙ্গ শব্দটোৱে এটা মহিমান্বিত ভাবৰ সঙ্কেত বহন কৰে। ই হ'ল উচ্চতা, আকাৰ, মহত্ত্ব চমৎকাৰিত্ব অথবা মনক বিশেষভাৱে প্ৰভাৱান্বিত কৰিব পৰা আন কোনো গুণ যি গুণৰ স্থান সাধাৰণ অভিজ্ঞতাৰ ওপৰত আৰু যি গুণে আমাৰ অন্তৰত ভীতি আৰু বিস্ময়ৰ সঞ্চাৰ কৰিব পাৰে।[88]

লঙ্গিনাছৰ পুথিত হ'লে তুঙ্গত্বৰ আদৰ্শ জড়িত হৈ আছে কিছুমান কাব্য-ৰীতিৰ সৌন্দৰ্যৰ লগত, যি সৌন্দৰ্য-সমাৱেশৰ দক্ষতাৰ কাৰণে কবিসকলৰ যশস্যা অমৰ হৈ আছে। এওঁৰ মতে ভাষাৰ উৎকৃষ্টতাৰ ওপৰত তুঙ্গত্ব নিৰ্ভৰশীল। এনে উৎকৃষ্ট বাক্‌ভঙ্গীয়ে পাঠকক আত্মহাৰা কৰাৰ উপৰিও যেন তেওঁৰ পাৰ্থিৱ সত্তা সাময়িকভাবে অপহৰণ কৰিবলৈ সমৰ্থ হয়। তুঙ্গত্বই অসীম আৰু বাধাহীন শক্তিৰে পাঠকক অভিভূত কৰে আৰু পাঠকে ইচ্ছা নকৰিলেও ইয়াৰ প্ৰভাৱত তেওঁৰ অন্তৰত অনুভূত হয় দোলন।

সাধাৰণতে এটা প্ৰশ্ন উঠে। চাৱিমিটি বা বচনভঙ্গীৰ উচ্চতা প্ৰতিভা-সাপেক্ষ নে কৌশল-সাপেক্ষ? এনে অনেক আলোচক আছে যি সকলে ভাবে যে সাধাৰণ প্ৰকাশভঙ্গীৰ দক্ষতা জন্মগত শক্তিৰ বিকাশ মাথোন। শিক্ষা লাভ বা প্ৰযত্নৰ বলত ইয়াক লাভ কৰা নাযায়; অকল প্ৰতিভাইহে ইয়াৰ শিক্ষা দিবলৈ সমৰ্থ। হোৰেছে কোৱা মতে প্ৰতিভা আৰু শিল্প-চাতুৰ্য,—এই দুয়োটাই পাৰস্পৰিক সহায়ৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল। কিন্তু লঙ্গিনাছে হ'লে শিল্প-চাতুৰ্যবিহীন প্ৰতিভা-প্ৰসূত কাব্যৰ মাজত বস্তুৰ নিটোল ৰূপৰ উপস্থাপনৰ সলনি পৰিপাটী নোহোৱা সৃষ্টিৰ উদ্ভৱ হ'ব পাৰে বুলি আশঙ্কা কৰে। অনুমান কৰিব পাৰি যে প্ৰতিভাৰ প্ৰতি উদাসীন নহলেও তেওঁ দক্ষতা বা কলা-কৌশলৰ আৱশ্যকতাৰ ওপৰত বেছিকৈ গুৰুত্ব আৰোপ কৰিছে।

এজন কৃতকাৰ্য কবিয়ে ঘাইকৈ তেওঁৰ কবিতাত সন্নিবিষ্ট কৰিবলৈ বিচাৰে উন্নত অথবা উচ্চ প্ৰকাশভঙ্গী। এনে প্ৰকাশভঙ্গীয়ে উচ্চ আৰু নিম্ন পৰ্যায়ৰ

88। The word Sublime means the most exalted kind as distinguished by elevation or size or nobility or grandeur or other impressive quality as to inspire awe or wonder, aloof from and raised far above the ordinary.

কাব্যৰ মাজত থকা পাৰ্থক্য স্পষ্ট কৰি তোলে। উচ্চ পৰ্যায়ৰ প্ৰকাশভঙ্গীৰ ফল আনক অনুনয় কৰা নহয়, বৰং আনক মোহিত আৰু অভিভূত কৰাহে। আনে অনুনয় কৰাৰ সময়ত আমাৰ ব্যক্তি-চৈতন্য সজাগ হৈ থাকে ; কিন্তু যেতিয়া আমি মোহিত আৰু অভিভূত হওঁ তেতিয়া সাময়িকভাৱে হলেও ব্যক্তি-চৈতন্য নিমজ্জিত হয়। আবিষ্কাৰৰ ক্ষমতা, আৰু বস্তু-উত্থাপনৰ সাৰ্থক দক্ষতাৰ প্ৰভাৱ পাঠকৰ মনৰ ওপৰত লাহে লাহে পৰে, কিন্তু সময়োচিত তুঙ্গত্বৰ আঘাতত বজ্ৰৰ আঘাতৰ দৰে সকলো বস্তুৱেই বিকীৰিত আৰু প্ৰকাশক্ষম হয় আৰু নিমিষতে বক্তাৰ সকলো শক্তিৰ পৰিচয় তুলি ধৰে।[৪৫] স্কট জেম্‌ছে 'The Making of Literature' নামৰ পুথিত সাহিত্যত ছাব্লিমিটিৰ ৰূপ কেনে ভাবে অনুভূত হয় তাৰ আভাস দিছে। সৃষ্টিধৰ্মী সাহিত্যত যেতিয়া ই শীৰ্ষ-বিন্দুত অধিষ্ঠিত হয় তেতিয়া ই আমাক অভিভূত কৰি-নিজস্ব সত্তাৰ ওপৰলৈ তুলিব পাৰে, তেতিয়া বিচাৰশক্তি যেন আচ্ছাদিত হয় আৰু তেতিয়া বিজুলীৰ দৰে বিষয়বস্তুটো প্ৰজ্জ্বলিত হৈ উঠে।[৪৬]

লঙ্গিনাছৰ দৃষ্টিত কাব্যিক প্ৰভাৱ প্ৰচণ্ড আৰু গভীৰ ; কাৰণ তেওঁৰ মতে যেতিয়া পাঠকৰ অন্তৰত প্ৰকৃত কাব্যানুভূতিৰ সঞ্চাৰ হয় তেতিয়া তেওঁ অভিভূত হৈ পৰে আৰু আন বিষয়ৰপৰা চিন্তামুক্তও হয়। দেখা যায় যে ছাব্লিমিটিৰ আদৰ্শ চকুৰ আগত ৰখা আলোচকজনৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য হ'ল কেনেকৈ ভাববোৰ সজাই পৰাই দক্ষতাৰে সেইবোৰ সঞ্চাৰিত কৰিব পাৰি তাৰ বিচাৰ বিশ্লেষণ। লেখকৰ স্বাভাৱিক শক্তি নাইবা প্ৰতিভাৰ অস্বীকাৰ তেওঁ কৰা নাই, কিন্তু মত প্ৰকাশ কৰিছে যে যেতিয়া কাব্যত উচ্চানুভূতি

৪৫। A well-timed stroke of sublimity scatters everything before it like a thunderbolt and in a flash reveals the full power of the speaker.—*On the Sublime*—translation by Rhys Roberts, chapter-I

৪৬। This then, for Longinus, is the mark of sublimity in literature—literature when it reaches the peak in the domain of creative art, it can transport and lift us out of ourselves by a power which confounds our judgment, eclipses mere reason and illuminates a subject with the vividness of lightning.

ৰূপায়িত হয় তেতিয়া প্ৰতিভাৰ যথেচ্ছচাৰিতা থাকিব নোৱাৰে। উচ্চ আৰু শক্তিশালী মনোবেগবোৰৰ ৰূপায়ণৰ সময়ত যদি কলা-কৌশলৰ জ্ঞানৰ নিয়ন্ত্ৰণ নাথাকে তেন্তে তাৰপৰা অধিক অনিষ্ট হোৱাৰে সম্ভাৱনা বেছি, কাৰণ এই-বোৰক যেনেকৈ উদ্দীপনা লাগে তেনেকৈ বাধা বা প্ৰতিবন্ধকো লাগে।[৪৭] শব্দবোৰৰ এক প্ৰকাৰ ঐন্দ্ৰজালিক শক্তি আছে। উপযুক্ত স্থানত এইবোৰ যথাযথৰূপে ব্যৱহাৰ কৰিব পাৰিলে এইবোৰ সজীৱ আৰু শক্তিমন্ত হৈ উঠে। গতিকে কাব্যানুশীলনকাৰী লোকে শব্দ-ব্যৱহাৰৰ কৌশল পৰিশ্ৰম আৰু নিষ্ঠা সহকাৰে আয়ত্ত কৰিবলৈ সচেষ্ট হ'ব লাগে।

লঙ্গিনাছে কাব্য-ৰচনাত পৰিদৃষ্ট হোৱা তিনিটা দোষৰ উল্লেখ কৰিছে। এইবোৰ হ'ল (ক) বাগাড়ম্বৰ (bombast), (খ) তুচ্ছতা (puerility), (গ) নিৰ্জীৱতা (frigidity.) এই তিনিটা দোষ আদৰ্শ প্ৰকাশভঙ্গীৰ অন্তৰায়। কেতিয়াবা জ্ঞানী আৰু গুণী লেখকসকলৰ লেখাৰ মাজতো ইয়াৰ এটা দুটা নাইবা আটাই কেইটা দোষকে দেখিবলৈ পোৱা যায়। নকলেও চলে, যে এনে লেখাই পাঠকক অভিভূত আৰু মোহিত কৰিবলৈ সমৰ্থ নহয়। আন হাতে, এনে কিছুমান লেখক আছে যিসকলে প্ৰকাশ-ভঙ্গী অত্যুচ্চ স্তৰলৈ নিবলৈ চেষ্টা কৰি উদাত্ততাৰ ওপৰলৈকো উঠিব খোজে, কিন্তু এওঁলোকৰ লেখা হয় বাগাড়ম্বৰপূৰ্ণ অথচ অন্তঃসাৰশূন্য ধ্বনি-সৰ্বস্ব শব্দ-সংযোগ মাথোন। দ্বিতীয় আন এক শ্ৰেণী লেখকৰ বস্তু-বিন্যাসৰ ক্ষেত্ৰত বিশদ বিৱৰণ গতানুগতিক হোৱাৰ কাৰণে ইয়াত কোনো কাব্যিক আৱেদন নাথাকে। এনে লেখাৰ মাজত মিছাকৈয়ে আৱেগ-অনুভূতিৰ প্ৰগাঢ়তা দেখুওৱাৰ চেষ্টা কৰা হয় যদিও উপযুক্ত শব্দ-সংযোগৰ অভাৱত ভাব আৰু অনুভূতিৰ প্ৰগাঢ়তা পৰিস্ফুট হ'ব নোৱাৰে। তৃতীয় আন এক শ্ৰেণীৰ লেখক আছে যিটো শ্ৰেণীয়ে আনক বিমুগ্ধ কৰাৰ মানসে নতুন কিছুৰ অৱতাৰণা কৰিবলৈ গৈ অৱশেষত ল'ৰা-ধেমালিৰ অযৌক্তিকতাৰ মাজত নিজকে হেৰুৱাই পেলায়। এনে লেখকে অত্যুৎকৃষ্ট কথা কোৱাৰ উদ্দেশ্যেৰে ৰচনা আৰম্ভ কৰি শেহত

৪৭। Sublime impulses are exposed to greater dangers when they are left to themselves without the ballast and stability of knowledge; they need the curb as often as the spur.—*On the Sublime*

তুচ্ছতাৰ পৰিণতিত উপস্থিত হয়গৈ। আমি বাৰু তলত দিয়া বাক্যটোৰ সমালোচনা কৰিবলৈ যত্ন কৰোঁ। "তেওঁলোকৰ মাত তুমি হুনাই শুনা কাৰণ তেওঁলোক যেন মাৰ্বলত পৰিণত। পিতলৰ মূৰ্তিৰ দৰে তেওঁলোকৰ দৃষ্টি স্থিৰ আৰু অচঞ্চল। তেওঁলোকৰ চকুৰ মণি কুমাৰী নাৰীতকৈয়ো বেছি নম্ৰ বুলি তুমি ধাৰণা কৰিবা।"[৪৮] এনে প্ৰকাশভঙ্গীৰ সমালোচনা কৰি লঙ্গিনাছে কৈছে যে নম্ৰ নাৰীৰ লগত চকুৰ মণিৰ তুলনা হাস্যাস্পদ আৰু অযুক্তিকৰ। ভাৱনাৰ অভিনৱত্ব প্ৰকাশৰ চেষ্টাৰ ফলতে এনে অনুচিত আৰু অসঙ্গত ভাষাৰ সৃষ্টি হয়। গতিকে উদাত্ততাৰ লগত সম্বন্ধ থকা প্ৰকাশভঙ্গীৰ দোষ কেনেকৈ এৰিব পাৰি তাৰ আলোচনাও তেওঁ তলত কৰিছে।

লঙ্গিনাছে তুঙ্গত্বৰ পাঁচোটা উৎপত্তি-স্থলৰ উল্লেখ কৰিছে। এই কেইটা হ'ল (ক) চমৎকাৰী কল্পনাৰ সামৰ্থ্য (ability to form grand conception), (খ) শক্তিশালী আৰু প্ৰেৰণাযুক্ত ভাবৰ উদ্দীপন (stimulus of powerful and inspired emotion), (গ) অলংকাৰ-সংযোগ (formation of figures), (ঘ) উন্নত প্ৰকাশভঙ্গী (noble diction) আৰু (ঙ) গম্ভীৰ আৰু উচ্চ ৰচনা-কৌশল (dignified and elevated composition)। এই পাঁচোটাৰ ভিতৰত প্ৰথম দুটা আভ্যন্তৰীণ আৰু দুয়োটাই কবিৰ আত্মাৰ অংশ স্বৰূপ। বাকী তিনিটা অনুশীলন আৰু কৰ্ম-কুশলতাৰ ওপৰতঃ নিৰ্ভৰশীল। আয়ত্ত কৰি লোৱা সম্পদৰ সলনি আত্মাৰ মহত্ব ঈশ্বৰ-প্ৰদত্ত গুণ হ'লেও লঙ্গিনাছে ইয়াকেই ছাব্লিমিটি নাইবা তুঙ্গত্বৰ সৰ্বশ্ৰেষ্ঠ উৎপত্তি-স্থল বুলি গণ্য কৰিছে। "ছাব্লিমিটি মহৎ মনৰ প্ৰতিধ্বনি।" "প্ৰকৃত প্ৰগল্‌ভ ব্যক্তি এনে এটা মনৰ অধিকাৰী হ'ব লাগে যি মন হীন আৰু নীচ নহয়। কাৰণ যি-সকলে গোটেই জীৱন-ব্যাপি দুৰ্বল আৰু ক্ৰীতদাসসুলভ ভাৱনা আৰু উদ্দেশ্য আগত ৰাখিছে সেইসকলে যে চমকপ্ৰদ আৰু অমৰ যশস্যা বহন কৰিব পৰা

৪৮। Their voice you would no more hear than if they were of marble. Their gaze is as immovable as if they were cast in bronze ; you would deem them more modest than the very maidens in their eyes.

৪৯। The truly eloquent man must have a mind that is not mean or ignoble. For it is not possible that those who

কিবা উপযুক্ত কথা ক'ব পাৰিব সেইটো সম্ভৱ হ'ব নোৱাৰে। নহয়, যিসকলৰ চিন্তা গভীৰ সেইসকলৰ কাৰণেই উচ্চ বাক্‌ভঙ্গীৰ ক্ষেত্ৰ আছে আৰু স্বাভাৱিকতে মহিমান্বিত অভিব্যঞ্জনা সম্ভৱ হয় উচ্চমনা লোকৰ মাজত।"[8]

নিজৰ উক্তিৰ সমৰ্থনত লঙ্গিনাছে হোমাৰৰ 'ইলিয়াদ'ৰপৰা কেইটামান উদ্ধৃতি দিছে।

"And the far-stretched mountains and woodlands and the peaks and the Trojan city and the ships of Archaeus trembled beneath the immortal feet of Poseidon as he strode forth. And he went on to drive over the swelling waters. and from all round, the monsters of the deep came from their hiding places and in rapture the sea parted her waves and onwards they flew."

লঙ্গিনাছে সচৰাচৰ হোমাৰৰ 'ইলিয়াদ'ৰপৰা দৃষ্টান্তৰ উদ্ধৃতি দিছে। 'অডিছি'ৰপৰা তেওঁ উদ্ধৃতি নিদিয়াৰ কাৰণ হ'ল এয়ে যে তেওঁৰ মতে এই পুথিখন হোমাৰৰ পৰিণত প্ৰতিভাৰ স্বাক্ষৰহে। হোমাৰৰ মহৎ আৰু উদ্দীপ্ত কল্পনা আৰু তেওঁৰ গভীৰ আৰু শক্তিশালী অভিব্যঞ্জনা হ'ল উচ্চ বাণীভঙ্গীৰ সাৰ্থক নিদৰ্শন। এনে ভঙ্গীয়ে লেখকক অমৰ কৰি তোলে। এজন অমৰ দেৱতাৰ শক্তি আৰু মহিমা বৰ্ণনাৰ ক্ষেত্ৰত হোমাৰে যি অসামান্য দক্ষতাৰ পৰিচয় দিছে, ওপৰত উদ্ধৃত কৰা কথাখিনিয়ে তাৰ সাক্ষ্য বহন কৰিছে। এটা মহৎ আত্মাৰ অধিকাৰী হোৱাৰ কাৰণে হোমাৰে এইটো কৰিব পাৰিছে। লেখকৰ মনত যদি উচ্চ প্ৰবৃত্তি-কৰ্ষণৰ অভিলাষ নাথাকে আৰু তেওঁ যদি সামান্য কথা আৰু কাৰ্যৰ মাজত জীৱনৰ মূল্যবান সময় নষ্ট কৰে, তেন্তে মানৱ জাতিয়ে সমাদৰ কৰা আৰু স্থায়ী খ্যাতি লাভ কৰিব পৰা কোনো সৃষ্টিকে তেওঁ

---

throughout their lives have feeble and servile thoughts and aims should strike at anything that is remarkable, anything that is worthy of immortality of fame ; no, greatness of speech is the province of those whose thoughts are deep, and stately expressions come naturally to the most high-minded of men —*On the Sublime*—translation by W. Rhys Roberts, Chapter-I

কৰিব নোৱাৰে। লেখকৰ থাকিব লাগে দৃষ্টিৰ প্ৰসাৰতা আৰু এক উদাৰ আত্মা। মহৎ আত্মাৰ থাকে উচ্চ ভাৱনা আৰু যি শব্দ-মাধ্যমেৰে এনে উচ্চ ভাৱনাৰ প্ৰকাশ হয় সেই শব্দ-সংযোগ বা অভিব্যঞ্জনা হয় ছাব্লাইম, উদাত্ত। উদাত্ত ভাৱনা আৰু তাৰ অভিব্যঞ্জনা অকল উচ্চমনা লোকৰ কাৰণেহে সম্ভৱ হয়।

ছাব্লিমিটিৰ এটা কাৰণ হ'ল মনোগ্ৰাহী পৰিস্থিতিৰ নিৰ্বাচন আৰু সেই পৰিস্থিতিৰ বিভিন্ন খণ্ডবোৰৰ সামগ্ৰিক সজীৱ বিন্যাস। এনে ক্ষেত্ৰত ঘটনা-নিৰ্বাচন আৰু যি কৌশলৰ সহায়ত ঘটনাটো সজীৱ আৰু গোট ৰূপত উপস্থাপিত কৰা হয় সেই কৌশল—এই দুয়োটাই পাঠকৰ মন আকৰ্ষণ কৰে। তলত উদ্ধৃত কৰা কবিতাটোত লেখিকাই কেনে যত্নেৰে মনোগ্ৰাহী বৈশিষ্ট্য-সমূহ নিৰ্বাচন কৰি সেইবোৰক এটা সম্পূৰ্ণ অবয়ৱৰ চিত্ৰত পৰিণত কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে সেইটো সহজতে দেখিবলৈ পোৱা যায়।

"I deem that man divinely blest
Who sits, and, gazing on the face
Hears the discourse with eloquent lips,
This, this it is that made my heart
So widely flutter in my breast ;
When'er I look on thee, my voice
Falters, and faints, and fails ;
My tongue's benumbed ; a subtle fire
Through all my body inly steals ;
Mine eyes in darkness reel and swim ;
Strange murmurs drown my ears ;
With dewy damps my limbs are chilled ;
An icy fever shakes my frame ;
Paler than ashes grows my cheek
And death seems nigh at hand."

ওপৰৰ এই 'ওড'টোত বিভিন্ন ভাবানুভূতিবোৰ এনেভাবে একীভূত কৰা হৈছে যাৰ ফলত শৰীৰ আৰু আত্মা, এই দুয়োটাই বহন কৰিছে প্ৰেমৰ প্ৰসাৰতা আৰু গভীৰতাৰ ব্যঞ্জনা। যদিও ইয়াত উল্লেখ কৰা কিছুমান অনুভূতিৰ মাজত বিৰোধৰ লক্ষণ বৰ্তমান তথাপি এই আটাইবোৰকে এনে দক্ষতাৰে সম্মিলিত কৰা হৈছে যে ইয়াৰ সামগ্ৰিক আবেদন হৈ পৰিছে

উদ্দীপনাপূৰ্ণ। গ্ৰহণক্ষম চিত্ৰ-সংযোগৰ সহায়ত প্ৰকাশিত হোৱাৰ কাৰণে যেন বিভিন্ন ভাবাৱেগৰ মাজত প্ৰবল ক্ষোভৰ সৃষ্টি হৈছে আৰু সমগ্ৰ গুড়টো যেন সজীৱতাৰ জেউতিৰে দীপ্তিমন্ত হৈ পৰিছে।

বাণীভঙ্গীৰ শক্তি চিত্ৰসংযোগৰ ওপৰত ঘাইকৈ নিৰ্ভৰ কৰে। লঙ্গিনাছে প্ৰবল ভাবাৱেগৰ সহায়ত লাভ কৰা এক প্ৰকাৰ কল্পনা-শক্তিৰে নাম দিছে চিত্ৰ, যি চিত্ৰই পাঠকৰ অন্তৰত অনুৰূপ অভিজ্ঞতা সঞ্চাৰ কৰাবো সামৰ্থ্য লভে। কবি আৰু বক্তা দুয়োৱেই চিত্ৰৰ ব্যৱহাৰ কৰে কিন্তু তেওঁলোকৰ প্ৰত্যেকৰে উদ্দেশ্য বেলেগ। আচলতে যিবোৰ অলঙ্কাৰে প্ৰকাশভঙ্গীৰ চাৰুতা আনি ভঙ্গীটোকে উদাত্ত কৰি তোলে তেনে অলঙ্কাৰৰহে আৱশ্যকতা বেছি। উচ্চ অভিব্যঞ্জনা সম্যক অলঙ্কাৰ প্ৰয়োগৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰে। কিন্তু লঙ্গিনাছে উল্লেখ কৰা অৰ্থালঙ্কাৰবোৰৰ নিৰ্বাচন আচৰিত ধৰণৰ। দুটা প্ৰধান অৰ্থালঙ্কাৰ তেওঁ ৰচনা-কৌশলৰ অন্তৰ্গত কৰিছে। এই দুটা অলঙ্কাৰ হ'ল simile উপমা, আৰু metaphor ৰূপক। তেওঁ উল্লেখ কৰা hyperbaton (inversion), asyndeton (absence of conjunction), periphrasis (round about way of expression) প্ৰভৃতি অলঙ্কাৰ ব্যৱহাৰৰ স্পষ্টতা নথকাৰ কাৰণে তৃতীয় চতুৰ্থ উৎপত্তি-স্থলৰ বিশদ আলোচনা একপ্ৰকাৰ অসম্ভৱ হৈ পৰিছে।

লঙ্গিনাছে যি উচ্চতাৰ কথা কৈছে সেই উচ্চতা কবিতাটোৰ ভিতৰতে থাকে নে কবিতাটোৱে তেনে ভাব ব্যঞ্জিতহে কৰে—এই প্ৰশ্নৰ উত্তৰ দিবলৈ তেওঁ চেষ্টা কৰা নাই। এটা কবিতাই উপযুক্ত শব্দ-সংযোগ আৰু অলঙ্কাৰ আদি প্ৰয়োগৰ যোগেদি এক উচ্চ ভাবাদৰ্শৰ ব্যঞ্জনা বা সঙ্কেত বহন কৰে। এনে কবিতাই সহৃদয় জনৰ মনৰ উন্নয়ন সাধন কৰিবও পাৰে। কিন্তু আন হাতে মহৎ আত্মাৰ উচ্চ ভাবাদৰ্শও কবিতা-ৰচনাৰ মূল উৎস বুলি ধৰি ল'ব পৰা যায়। এনে স্থলত উচ্চাঙ্গ কবিতাত মনৰ উন্নয়ন-সাধনাৰ যি শক্তি নিহিত হৈ থাকে সেই শক্তি শব্দাশ্ৰিত শক্তি নে শব্দাতীত কোনো ব্যাপাৰৰ সহায়ত লাভ কৰা শব্দাতিৰিক্ত নতুন অৰ্থ—এই জটিল প্ৰশ্নৰ বিচাৰ কৰিবলৈ তেওঁ আগবঢ়া নাই।

লঙ্গিনাছে লেখকৰ কৌশলৰ ওপৰত যথেষ্ট গুৰুত্ব দিছে। কিন্তু ইয়াতো উচ্চ ভাৱনাবোৰে আপোনা-আপুনিয়ে ৰূপ গ্ৰহণ কৰে, নে কবি-কৌশলৰ সহায়ত সেইবোৰক নতুন ৰূপ দিয়া হয়—এনে এটা প্ৰশ্ন তোলাৰ ঠাই আছে।

লঙ্গিনাছে এই প্ৰশ্নৰো উত্তৰ দিয়া নাই। শক্তিশালী ভাৱাবেগ আৰু তাৰ শাব্দিক প্ৰকাশৰ মাজত থকা সম্বন্ধৰ বিশ্লেষণ আমি লঙ্গিনাছত নাপাওঁ। গতিকে দেখা যায় যে দাৰ্শনিক গভীৰতাৰ মাজলৈ লঙ্গিনাছ সোমাই যোৱা নাই।

ছাব্লিমিটিৰ পঞ্চম উৎপত্তি-স্থল অৰ্থাৎ উচ্চ আৰু মহীয়ান ৰচনা-শৈলীৰ বিষয়ে বহল আলোচনা কৰাৰ আৱশ্যকতা লঙ্গিনাছে অনুভৱ কৰা নাই ; কাৰণ —আন দুখন কিতাপত তেওঁ এই বিষয়ে আলোচনা কৰিছে। তেওঁৰ মতে ৰচনা হ'ল এক প্ৰকাৰ শব্দৰ ঐক্যতান আৰু ইয়াৰ এনে স্বাভাৱিক শক্তি আছে যি শক্তিয়ে অকল আনন্দ দান কৰিয়েই ক্ষান্ত নহৈ আত্মাকো মহিমান্বিত কৰি তোলে। বাঁহীৰ সুৰ-সমলয়ে শ্ৰোতাৰ মনত কিছুমান ভাবানুভূতিৰ সঞ্চাৰ কৰে আৰু তেওঁৰ অন্তৰতো অনুভূত হয় এক প্ৰকাৰ দোলন। ঠিক একে দৰেই ৰচিত বস্তু এটাযো শব্দ, অৰ্থ, কাৰ্য আৰু সুৰৰ সহায়ত মানুহৰ মনত মহত্ত্ব আৰু উদাৰতাৰ সঞ্চাৰ কৰিব পাৰে। বাণীভঙ্গীৰ সাৰ্থকতাৰ কাৰণে বাক্যৰ বিভিন্ন অংশৰ পাৰস্পৰিক মিলনৰ আৱশ্যক। শৰীৰৰ বিভিন্ন অঙ্গ-প্ৰত্যঙ্গবোৰৰ মাজত থকা পাৰস্পৰিক মিলনৰ ফলতেই গঠিত হৈছে মানুহৰ সম্পূৰ্ণ দেহ। যদি কেনেবাকৈ এই মিলনৰ সূত্ৰ ছিগি যায় তেন্তে প্ৰত্যেক অঙ্গ-প্ৰত্যঙ্গই সিহঁতৰ নিজা নিজা অন্তৰ্নিহিত সৌন্দৰ্য হেৰুৱাই পেলাব। এইদৰে যেতিয়া মহত্ত্বৰ বিভিন্ন উপদানবোৰ ছিন্ন-ভিন্ন হৈ পৰে, তেতিয়া সেইবোৰে সপ্ৰাণ শক্তি হেৰুৱাই পেলায়। কিন্তু যেতিয়া এটা জীৱিত দেহত মিলিত হোৱাৰ দৰে এইবোৰ মিলিত হয়, তেতিয়া এইবোৰৰ একক ৰূপে শক্তি আৰু উচ্চতাৰ পৰিচয় দিবলৈ সমৰ্থ হয়। দৰাচলতে এটা বাক্যাংশ তুঙ্গত্বৰ অংশীদাৰ হয় তেতিয়া, যেতিয়া ই আন বিশেষ বিশেষ অংশৰ লগত মিলিত হৈ পৰে। তদুপৰি বহুতো লেখকে কেৱল ৰচনাৰ ঐক্য-সাধনৰ সহায়তে নিকৃষ্ট প্ৰকাশৰ সলনি উচ্চতা আৰু মহত্ত্বৰ আদৰ্শ লাভ কৰিব পাৰিছে।[৫০]

৫০। In fact, a clause may be said to derive its sublimity from the joint contributions of a number of particulars. And further······many writers by the mere harmony of their composition have attained dignity and elevation, and avoided the appearance of meanness.—*On the Sublime*—Havel's Translation, Chapter LX

ৰূপকৰ আলোচনা-প্ৰসঙ্গত লঙ্গিনাছে বিষয়ান্তৰলৈ গৈ শক্তিশালী, দৈৱী শক্তিসম্পন্ন লেখকৰ মাজতো বিচাৰি পোৱা দোষৰ আলোচনা কৰিছে। কিছু দোষমুক্ত নোহোৱা অথচ মজলীয়া ধৰণৰ সৌন্দৰ্য-সমৃদ্ধ ৰচনাৰ মাজত লঙ্গিনাছে ছাব্লিমিটিৰ আদৰ্শ বিচাৰে। "শুদ্ধ ৰচনাৰ প্ৰতি থকা সদা-সচেতন মন সৰুসুৰা কথাৰ মাজতে বিক্ষিপ্ত হৈ পৰিব পাৰে, কিন্তু বিপুল পাৰ্থিৱ ঐশ্বৰ্যৰ দৰে ভাৱৰ প্ৰৱল প্ৰাচুৰ্যৰ মাজত সময়ে সময়ে সূক্ষ্ম সন্ধানৰ প্ৰতি অৱহেলা হোৱা স্বাভাৱিক।"৫১

ওপৰত উদ্ধৃত কথাৰপৰা এইটো অনুমান হয় যে প্ৰতিভাশালী লেখকে সচৰাচৰ ভুল কৰে আৰু মজলীয়া লেখকসকল এনে ভুলৰপৰা মুক্ত। এনে ধৰণৰ উক্তি অকল অসত্যই নহয় বিভ্ৰান্তিকৰো। কেতিয়াবা কেতিয়াবা অলপ কেইটামান দোষেই এখন উচ্চাঙ্গ ৰচনাৰ মান তললৈ নমাই আনিব পাৰে। তাৰোপৰি, দৈৱীশক্তি-সম্পন্ন লেখকে অজানিতভাৱে যি ভুল কৰে সেই ভুলৰ অভিযোগ অৱহেলা আৰু অমনোযোগিতাই কেতিয়াও খণ্ডন কৰিব নোৱাৰে। মজলীয়া লেখকসকল সাধাৰণতে প্ৰয়োগ-কৌশলৰ অশুদ্ধিৰপৰা মুক্ত বুলি ভবা কল্পনাটোকো বাস্তৱতাই সমৰ্থন নকৰে। এনে দৃষ্টান্তও আছে য'ত দেখিবলৈ পোৱা যায় যে মজলীয়া স্তৰৰ লেখকসকলে প্ৰতিভাশালী লেখকসকলৰ তুলনাত বহুতো বেছি ভুল কৰিছে। গতিকে লঙ্গিনাছৰ যুক্তিয়ে আধুনিক মনৰ প্ৰশ্নৰ নিৰসন কৰিব নোৱাৰে।

সাহিত্য-সমালোচনালৈ লঙ্গিনাছৰ অৱদান হ'ল সৎ কাব্য সৃষ্টিৰ কাৰণে কৌশল আয়ত্তৰ ওপৰত গুৰুত্ব আৰোপ। যদিও তেওঁ মহৎ আত্মা আৰু তেনে আত্মাৰ উচ্চ ভাবানুভূতিৰ কথা কৈছে তথাপি তেওঁৰ প্ৰধান লক্ষ্য হ'ল কেনেকৈ ভাব আৰু অনুভূতিবোৰ দক্ষতাৰে প্ৰকাশ কৰিব পৰা যায় তাৰ উপায়ৰ সন্ধান। মহৎ আত্মাৰ যি উচ্চ ভাবৰ কথা তেওঁ কৈছে সেই উচ্চ ভাবেই বিশেষ আৰু সাৰ্থক প্ৰকাশভঙ্গীৰ মূল নে লেখকৰ নিজৰ যত্ন আৰু অনুশীলনৰ বলত উচ্চ আৰু মহৎ ভাবটোৰ প্ৰকাশ সম্ভৱ হয়—এই

৫১। A mind always intent on correctness is apt to be dissipated in trifles, but in great affluence of thought, as in vast material wealth, there must needs be an occasional neglect of detail.—Ibid, Chapter XXX.

প্ৰশ্নৰ উত্তৰ বিচৰাৰ আৱশ্যকতাও লঙ্গিনাছে অনুভৱ কৰা নাই। এইটো কথা অৱশ্যে সত্য যে প্ৰতিভাৰ এনে কিছুমান শক্তি আছে যি শক্তিবোৰে প্ৰতিভাশালী লোকক অনন্য-সাধাৰণ কৰে। বহুতো সময়ত প্ৰতিভাশালী ব্যক্তিয়ে যি ধৰণৰ উন্নত সৃষ্টি কৰিবলৈ সমৰ্থ হয় কলা-কৌশলৰ বিশেষ প্ৰযত্নয়ো সেই সৃষ্টিৰ ওচৰ চাপিব নোৱাৰে। ইয়াৰ অৰ্থ অৱশ্যে এইটো নহয় যে আৰ্ট বা কৌশল আয়ত্তৰ প্ৰয়োজন নাই। ওপৰৰ আলোচনাত ইয়াৰ প্ৰয়োজনৰ কথা ভালেমান ক্ষেত্ৰত উল্লেখ কৰা হৈছে। কিন্তু এই কথাও কেতিয়াও দুই কৰিব নোৱাৰি যে ভাবাৱেগেৰে আত্মা পৰিপূৰ্ণ নহলে অকল কলাকৌশলৰ সহায়তে মহৎ সৃষ্টিৰ সম্ভাৱনা কম।

লঙ্গিনাছৰ উক্তি সচৰাচৰ বাস্তৱতানুগ অৰ্থাৎ তেওঁৰ কথা স্পষ্ট আৰু বাস্তৱ। সচৰাচৰ দৃষ্টান্তৰ সহায়ত তেওঁ নিজৰ বৰ্ণনা সহজবোধ্য কৰিবলৈ যত্ন কৰে। ঠায়ে ঠায়ে তেওঁৰ বিশ্লেষণ প্ৰতিভাৰ পৰিচায়ক। কাব্য-বিচাৰৰ কাৰণে তেওঁ কেইবাটাও মানদণ্ডৰ প্ৰতি আকৃষ্ট হোৱা যেন লাগে। মহৎ ভাব আৰু উন্নত প্ৰকাশ-ভঙ্গীৰ কথাকে তেওঁ অকলে কোৱা নাই, কিন্তু কৈছে যে মহৎ কবিতাই সকলোকে আনন্দ দিব পাৰে। তদুপৰি তেওঁ কৈছে যে প্ৰকাশ-ভঙ্গীৰ অতিশয় সংক্ষিপ্ততাই মহৎ ভাবৰ দ্যোতনা সৃষ্টি কৰিবলৈ অপাৰগ। আনহাতে বাগাড়ম্বৰ হ'ল জীৱনীশক্তিহীন; কাৰণ এনে ভঙ্গী হয় অনাৱশ্যকীয়ভাৱে দীঘল আৰু বিৰক্তিকৰ।

সাহিত্যৰ এটা মৌলিক প্ৰশ্নৰ উত্তৰ দিবলৈ লঙ্গিনাছে চেষ্টা কৰিছে। উচ্চাঙ্গ সাহিত্যৰ বিশেষ লক্ষণ কি—এনে এটা প্ৰশ্নৰ উত্তৰত তেওঁ কয় যে সকলো উচ্চ সাহিত্যই পাঠকক অভিভূত আৰু মোহিত কৰে। কিন্তু পাঠকৰো নিশ্চয় এনেদৰে অভিভূত আৰু মোহিত হোৱাৰ যোগ্যতা থাকিব লাগে। এইটো দেখদেখ কথা যে সকলো মানুহ কাব্যৰ প্ৰতি সমানে অনুৰাগী নহয় আৰু সকলোৱে ইয়াৰপৰা সমানে আনন্দ লাভ কৰিবলৈ অসমৰ্থ। ৰস-গ্ৰহণ বা ৰসোপলব্ধিৰ কাৰণে কাব্যানুশীলনৰদ্বাৰা মনৰ প্ৰসাৰতা-লাভ নাইবা উন্নয়ন সাধিত হ'ব লাগে। বাসনাযুক্ত ৰুচিমান লোকেহে কাব্য-পাঠৰ অন্তত অভিভূত আৰু তন্ময় হোৱাৰ যোগ্যতা আৰ্জি লয়। কেতিয়াবা কেতিয়াবা এখন তল থাপৰ উপন্যাস নাইবা এটা ডিটেক্‌টিভ কাহিনীয়ে কোনো কোনো পাঠকক আপোন-পাহৰা কৰি

তুলিবও পাৰে, তথাপি এনে উপন্যাস বা কাহিনীক ছাৱাইম্ সাহিত্য বুলি ক'ব নোৱাৰি। ছাৱাইম্ সাহিত্যই পাঠকক অভিভূত আৰু তন্ময় কৰিয়েই ক্ষান্ত নহয়, কিন্তু ই তেওঁৰ মনৰ উন্নয়নো সাধন কৰে। যিবিলাক পুথিয়ে পাঠকৰ মনত শিহৰণ জগায় সেই শিহৰণ সাময়িক ; আৰু পাঠ সমাপ্ত হোৱাৰ লগে সাময়িক তৃপ্তিৰো অৱসান হয়। কিন্তু মহৎ সৃষ্টিৰ আবেদন ক্ষণস্থায়ী নহয়। সৎ গ্ৰন্থৰ প্ৰভাৱ সাময়িক তৃপ্তিৰ মাজতে শেষ হৈ নাযায়, বৰং এই প্ৰভাৱ হয় জীৱন-যোৰা।

মহৎ সৃষ্টিয়ে পাঠকক মোহিত আৰু অভিভূত কৰাৰ কথা যেতিয়া লঙ্গিনাছে কয়, তেতিয়া তেওঁ এক শ্ৰেণীৰ পাঠকৰ কথাহে মনলৈ আনিছে। এই শ্ৰেণী পাঠকৰ সাহিত্যৰ প্ৰতি অনুৰাগ আছে আৰু সাহিত্য বুজাৰ অৰ্থে এওঁলোকৰ আগ্ৰহো আছে। সংস্কৃত আলঙ্কাৰিকসকলে এনে লোকক বুলিছে সহৃদয়। এনে এক শ্ৰেণী সহৃদয় লোকৰ উপস্থিতি স্বীকাৰ কৰি নললে লঙ্গিনাছৰ উদাত্ততাৰ আদৰ্শৰ পৰিমাপক বস্তু হ'ব সৰ্ব-সাধাৰণ পাঠকৰ মানসিক প্ৰতিক্ৰিয়া। কিন্তু এনে প্ৰতিক্ৰিয়াৰ মাজত প্ৰকৃত মূল্যায়ন যে নিৰ্ভৰ কৰিব নোৱাৰে সেই কথাৰ বহল আলোচনা নিষ্প্ৰয়োজন। সেইবাবে লঙ্গিনাছে নিশ্চয় এনে এক শ্ৰেণী পাঠকৰ কল্পনা কৰিছে যি শ্ৰেণী পাঠকৰ ৰুচি উন্নত আৰু বিচাৰো অভ্ৰান্ত।

লঙ্গিনাছৰ মতে এখন মহৎ গ্ৰন্থই পাঠকক মোহিত কৰে আৰু সাময়িক-ভাৱে পাঠকজন আত্ম-বিস্মৃত হয়। কিন্তু সহৃদয়জনক প্ৰতিবাৰে এইদৰে মোহিত কৰাৰ ক্ষমতা পুথিখনৰ থাকিব লাগিব। যদি বাৰে বাৰে পঢ়া সত্বেও পুথিখন নীৰস আৰু কৌতুহল-শূন্য নহয় আৰু আন হাতে, ইয়াৰ নতুন নতুন আনন্দ-দানৰ ক্ষমতা থাকে, তেন্তে জানিব লাগিব যে পুথিখনৰ এনে এক আভ্যন্তৰীণ সৌন্দৰ্য আছে যি সৌন্দৰ্য চিৰস্থায়ী। "তেনেহলে যদি বাৰে বাৰে বিচাৰ কৰাৰ কাৰণে এখন পুথি তীক্ষ্ণবুদ্ধিৰ দক্ষ এজন সমালোচকক দিয়া হয়, যদি পুথিখনে তেওঁৰ মনলৈ উচ্চ ভাৱনা আনিব নোৱাৰে আৰু যদি পুথিখনত যি কথা লিখা আছে তাৰ অতিৰিক্ত কোনো ভাবেই ব্যঞ্জিত নহয়, নাইবা যিমান বেছিকৈ পঢ়া হয় সিমানেই যদি তুমি ইয়াৰ প্ৰতি উদাসীন হোৱা, তেতিয়া বুজিব লাগিব যে প্ৰকৃতপক্ষে তাত উদাত্ততাৰ প্ৰকাশ হোৱা নাই ; কিয়নো পঢ়া কাৰ্যৰ লগতে পুথিৰ প্ৰভাৱ

নিঃশেষ হৈ গৈছে। কিন্তু যেতিয়া কোনো এটা খণ্ড ব্যঞ্জনা-বৃত্তিৰে সমৃদ্ধ হয়, যেতিয়া ইয়াৰপৰা মনযোগ আঁতৰাই অনা টান, নহয় অসম্ভৱ হয়, আৰু যেতিয়া স্মৃতিৰ পটত ই শক্তিশালী হৈ জিলিকে, তেতিয়া আমি নিশ্চিত হ'ব পাৰোঁ যে আমি প্ৰকৃত মহত্ত্ব আৰু তুঙ্গত্বৰ জ্যোতিৰ মাজত উপনীত হৈছোঁ।"[৫২]

৫২। If then, any work on being repeatedly submitted to the judgment of an acute and cultivated critic, fails to dispose his mind to lofty ideas, if the thoughts which it suggests do not extend beyond what is actually expressed , and if the longer you read it, the less you think of it—there can be no true sublimity, when the effect is not sustained beyond the mere act of perusal. But when a passage is pregnant with suggestion, when it is hard, nay impossible, to distract the attention from it, and when it takes a strong and lasting hold on the memory, then we may be sure that we have lighted on the true sublime.—*On the Sublime*—Havel's Translation, Chapter III

নব্য-প্লেটোনিক দৃষ্টিভঙ্গী

প্লটিনাছ

আধুনিক ৰুচিবিজ্ঞানৰ দাৰ্শনিক বিচাৰক বেনিডিট্টো ক্ৰোচেই আমি আগতে আলোচনা কৰি অহা সিদ্ধান্তবোৰক ৰুচিবিজ্ঞান বা নন্দনতত্ত্বৰ পূৰ্ণাঙ্গ আলোচনা বুলি কোৱা নাই। তেওঁ এই সিদ্ধান্তবোৰ ত্ৰুটিপূৰ্ণ বুলি ভাবিছে, কাৰণ এইবোৰ সিদ্ধান্ত নীতিশিক্ষা নাইবা আনন্দদানৰ আদৰ্শৰ লগত জড়িত হৈ আছে। কিন্তু এই একেজন দাৰ্শনিকে প্লটিনাছৰ ৰহস্যমূলক সিদ্ধান্তটো ৰুচিবিজ্ঞানৰ ওপৰলৈ উঠা এটা সিদ্ধান্ত বুলি মত প্ৰকাশ কৰিছে। এৰিষ্টটলৰ দৃষ্টিত নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতা এক প্ৰকাৰ ভাবাবেগৰ অভিজ্ঞতা মাথোন। তেওঁৰ মতে ট্ৰেজেডি হ'ল কেথাৰছিছৰ যোগেদি ভাবানুভূতিৰ আতিশয্যৰ মোক্ষণ আৰু মনৰ মাজত সাম্যাৱস্থা স্থাপন। প্লটিনাছৰ মতে হ'লে নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতা ভাবানুভূতিৰ ওপৰৰ স্তৰৰ অভিজ্ঞতাহে।

প্লটিনাছ আছিল ৰোমান নিও-প্লেটোনিক সম্প্ৰদায়ৰ প্ৰতিষ্ঠাতা। তেওঁ এনে এগৰাকী ব্যক্তি যি গৰাকীৰ জীৱনত পৰমব্ৰহ্মৰ লগত কেইবাবাৰো যোগাযোগ ঘটিছিল। শৰীৰৰপৰা বাহিৰলৈ উত্তোলিত হৈ, সকলো বস্তুৰে বাহিৰত থাকি তেওঁ আত্ম-নিমজ্জিত হয় আৰু তেতিয়া অলৌকিক সৌন্দৰ্যই তেওঁক অভিভূত কৰে। তেতিয়া যেন উচ্চতম স্তৰৰ জীৱনৰ সোৱাদ লৈ আৰু মহৎ আদৰ্শৰ জীৱন যাপন কৰি পৰমব্ৰহ্মৰ লগত তেওঁ একীভূত হৈ পৰে আৰু এইদৰে তেওঁৰ সত্তাতে বিলীন হোৱাৰ আনন্দত আত্মহাৰা হয়। তথাপি এটা মুহূৰ্ত্তত মানসিকতাৰপৰা যুক্তিৰ ৰাজ্যলৈ অৱৰোহণ হয় আৰু পৰমব্ৰহ্মৰ মাজত এনে ক্ষণিক অৱস্থানৰ পিছত তেওঁৰ মনত প্ৰশ্ন জাগে—কিয় আৰু কেনেকৈ তেওঁ সেই উচ্চতম স্থানৰপৰা নামি আহিল আৰু কেনেকৈ আত্মা আহি তেওঁ দেহৰ ভিতৰত অৱস্থিত হ'ল।[৫৩]

৫৩। Many times it has happened; lifted out of the body into myself; becoming external to all other thing and self-encentred; beholding a marvellous beauty; then more

প্লটিনাছৰ দাৰ্শনিক চিন্তা Enneadsবোৰৰ ভিতৰত আছে। এওঁৰ মৃত্যুৰ পিছত এওঁৰে প্ৰিয় শিষ্য পৰফিৰিয়ে গুৰুৰ জীৱনীৰে সৈতে এইবোৰ ছপাই উলিয়ায়। প্লটিনাছৰ দৰ্শনৰ মূল কথাৰ আৰম্ভ হয় তিনিটা মূল বস্তুৰপৰা। এইবোৰ হ'ল—The one (পৰমব্ৰহ্ম), Nous বা Spirit (intellectual principle), আৰু The Soul (আত্মা)। একম্, অৰ্থাৎ পৰমব্ৰহ্মই হ'ল সকলো বস্তুৰ অৱস্থিতিৰ মূলাধাৰ। তেৱেঁই সকলো জাগতিক বস্তু সামৰি লয়। তেওঁ সম্পূৰ্ণৰূপে অদ্বৈত। যদিও তেৱেঁই বিৰোধ আৰু বৈচিত্ৰ্যৰ মূলাধাৰ তথাপি তেওঁ এই সকলোবোৰৰে ওপৰত। তেওঁ পৰাশক্তি সম্পন্ন আৰু তেওঁ সকলোৰে অতিৰিক্ত এক স্বয়ম্ভূ সত্তা। তেওঁৰ ক্ষেত্ৰত আমি কোনো গুণ বা উপাধি আৰোপ কৰিব নোৱাৰোঁ, কিয়নো তেতিয়া তেওঁৰ শক্তি সীমিত বুলি ধাৰণা হ'ব। তেওঁ কি এই কথাটোও আমি ক'ব নোৱাৰোঁ। তেওঁ সৎ, সত্য আৰু চৈতন্যৰো ওপৰত। তেওঁত বহুত্ব নাই, বৈচিত্ৰ্যও নাই। তেওঁৰ সীমা নাই, আকাৰ নাই, সংজ্ঞাও নাই। দৈহিক, মানসিক কোনো গুণ আৰু আনকি ইচ্ছাশক্তি আৰু কৰ্মশক্তিও তেওঁৰ ক্ষেত্ৰত আৰোপ কৰা নাযায়। কৰ্মশক্তিৰ নিয়োগ হয় কোনো উদ্দেশ্য-সাধনৰ অৰ্থে, কিন্তু পৰমব্ৰহ্ম হ'ল এক স্বয়ংসম্পূৰ্ণ ঐক্য। নিজৰ বাহিৰে ঈশ্বৰক আন একো বস্তুকে নালাগে। ঈশ্বৰ যে কেৱল আছে এই কথাৰ বাহিৰে তেওঁৰ প্ৰকৃতিৰ কথা জনাৰ কোনো উপায় নাই। আমাৰ যিবোৰ বস্তুৰ অভিজ্ঞতা আছে সেইবোৰৰপৰা তেওঁ সম্পূৰ্ণৰূপে পৃথক। আমি ঈশ্বৰৰ গাত গুণৰ আৰোপ কৰিব নালাগে। আমি মাথোন ক'ব লাগে যে তেওঁ আছে,

than ever, assured of community with the loftiest order ; enacting the noblest life, acquiring identity with the divine ; stationing within it by having attained that activity ; poised above whatsoever in the intellectual is less than the supreme ; yet there comes the moment of descent from intellection to reasoning ; and after that sojourn in the Divine, I ask myself how it happens that I can now be descending and how did the soul ever enter into my body, the soul which even within the body, is the high thing it has shown itself to be.—q. v., History of Western philosophy by Bertnand Russel.

ঈশ্বৰৰপৰাই জগতৰ স্থিতি, কিন্তু তেওঁ জগতখন সৃষ্টি নকৰে ; কাৰণ সৃষ্টি হ'ল এটা সক্রিয় কার্য যি কার্যই তেওঁৰ শক্তি সীমিত কৰে। জগতখন ঈশ্বৰৰপৰা উদ্ভৱো নহয়। উদ্ভৱৰ আদর্শৰ লগত বিকাশ আৰু উন্নতিৰ ধাৰণাও জড়িত হৈ আছে। গতিকে ক'ব লাগিব যে জগতখন ঈশ্বৰৰপৰা নির্গত হৈছে। ঈশ্বৰৰ অসীম শক্তিৰ ই এক প্ৰকাৰ প্ৰৱাহ যি প্ৰৱাহৰ কাৰণে ঐশ্বৰিক শক্তিৰ হ্ৰাস-বৃদ্ধি হোৱা নাই। "ঈশ্বৰ যেন এক অসীম উৎস যি উৎসৰপৰা নিজৰা বৈ থাকিলেও মূল উৎস নিঃশেষ হৈ নাযায় ; নাইবা ঈশ্বৰ সূর্যৰদৰে যি সূর্যৰপৰা মূল বস্তুৰ একো ক্ষতি নকৰাকৈ পোহৰ বিকীৰিত হৈ থাকে।[৫৪]

ভগৱানৰ নির্গমনৰ দ্বিতীয় স্তৰ হ'ল *nous*। ইয়েই সত্তাৰ প্ৰথম উদ্ভৱ। এই শব্দটোৰ ইংৰাজী নাইবা অসমীয়া ৰূপান্তৰ দিয়া টান কাম। ডীন ইঙ্গে এই শব্দটোৰ অনুবাদ কৰিছে স্পিৰিট বা আত্মা। বার্ট্ৰাণ্ড ৰাছেলেও এই অনুবাদকে গ্ৰহণ কৰিছে। *Nous* এক পৰমব্ৰহ্মৰ ছাঁ। ই জন্ম লাভ কৰে কাৰণ, পৰমব্ৰহ্মৰ আত্ম-সন্ধানৰ ফলত জাগে এক প্ৰকাৰ দর্শন-শক্তি—এই দর্শন-শক্তিয়েই *nous*।[৫৫]

বহুতো আলোচকে *nous* শব্দটো 'শুদ্ধ ভাৱনা' বুলি অনুবাদ কৰিছে। ঈশ্বৰে মনত চিন্তা কৰে, কিন্তু তেওঁৰ মনৰ চিন্তা আৰু চিন্তাকর্তা তেওঁ—এই দুযোটা একে বস্তু। তেওঁৰ স্বৰূপগত সত্তাৰপৰা ভাৱনা প্ৰৱাহিত হয়, গতিকে তেওঁৰ চিন্তা বিক্ষিপ্ত নহয়। কিন্তু এইবোৰ স্বজ্ঞানমূলক (intuitive)। ঈশ্বৰৰ মনত বিচিত্ৰ ধৰণৰ ধাৰণা আছে কিন্তু এই ধাৰণাবোৰৰ মাজত আছে ঐক্য। *nous* বা স্পিৰিট এই ধাৰণাবোৰৰ প্ৰতি সচেতন ; কাৰণ এনে সচেতনতাই হ'ল স্পিৰিটৰ কর্ম। স্পিৰিটে পৰমব্ৰহ্মক বুজাৰ চেষ্টা কৰিব

৫৪। God is like an infinite spring from which the stream flows without exhausting its infinite source ; or God is the sun from which the light radiates without loss to the sun. —*History of Philosophy* by Thilly.

৫৫। *Nous*, we are told, is the image of the one ; it is engendered because the One in its self-quest, has vision ; this seeing is *nous*.—*History of Western Philosophy* by Bertrand Russel.

পাৰে। তেতিয়া স্পিৰিট হয় পৰমব্ৰহ্মমুখী। কিন্তু স্পিৰিটতে ভাৱনাবোৰ অন্তৰ্নিহিত হৈ থাকে। গতিকে ইয়েই গ্ৰাহ্য জগতৰ এক প্ৰকাৰ নমুনা বা নিদৰ্শন স্বৰূপ (pattern)। এই নমুনা বা পেটাৰ্নেই স্থান-কালৰ ওপৰত থকা এখন সমন্বয়পূৰ্ণ, আৰু সম্পূৰ্ণ জগত।

তৃতীয় স্তৰ হ'ল আত্মা আৰু এই আত্মা শুদ্ধ ভাৱনা নাইবা *nous* অৰ পৰা উদ্ভৱ হয়। *nous* বা স্পিৰিটে আত্মাক প্ৰসৱ কৰে; গতিকে ই স্পিৰিটৰ দৰে সম্পূৰ্ণাঙ্গ বস্তু নহয়। *nous* বা স্পিৰিটে ইযাক জন্ম দিয়ে, গতিকে আত্মা ইয়াৰ জন্মদাতাৰ দৰে সম্পূৰ্ণ নহয়। আত্মা ইন্দ্ৰিয়াতীত জ্ঞানৰ অধিকাৰী আৰু কাৰ্যক্ষম। ই ইন্দ্ৰিয়াতীত জগতৰহে বস্তু। স্পিৰিটৰ দৰে আত্মাযো অনাদি অনন্ত কাললৈ জীৱন যাপন কৰে। আত্মাই শুদ্ধ ভাৱনা বা *nous*অৰ বিষয়ে চিন্তা কৰিব পাৰে আৰু ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য জগতৰ পিনেও ঘূৰি চাব পাৰে। যেতিয়া আত্মাই শুদ্ধ ভাবৰ বিচাৰ কৰে তেতিয়া ইয়াৰ কাৰ্যবোৰ হয় স্পিৰিটৰ কাৰ্যৰ সদৃশ; আৰু যেতিয়া ই জড পদাৰ্থৰ পিনে চকু ঘূৰায় তেতিয়া ই জগতৰ সৃষ্টি কৰে। যিটো প্ৰথম অৰ্থাৎ জাগতিক আত্মা (world soul) সেইটো অকল জগত-অতিৰিক্ত বস্তুৰেই নহয; আনহাতে ই পোনপটীয়াকৈ জাগতিক কাৰ্যতো লিপ্ত নহয়। প্ৰথম আত্মাই নিজৰপৰাই এক দ্বিতীয় আত্মা বিকীৰিত কৰে। ইয়াকেই প্লটিনাছে প্ৰকৃতি বুলিছে। এইটোৱেই আমাৰ শৰীৰত আত্মাৰ সংযোগ হোৱাৰ দৰে শৰীৰৰ লগত সংযুক্ত হয়। জগৎ-আত্মাই বহুতো ক্ষুদ্ৰ ক্ষুদ্ৰ আত্মাৰ সৃষ্টি কৰি সেইবোৰ ধাৰণ কৰে। ক্ষুদ্ৰ আত্মাবোৰৰ মূল হ'ল জগৎ-আত্মা আৰু ইয়াৰেপৰা জগতৰ বিভিন্ন খণ্ডত এইবোৰ বিয়পি পৰে। এই ক্ষুদ্ৰাত্মা বা অংশাত্মাৰ স্তৰতে ইন্দ্ৰিয়াতীত জগতৰ নিম্নথাপ ঢুকি পোৱা যায়। যেতিয়া স্বৰ্গীয় শক্তি ইয়াতকৈয়ো তললৈ নামি আহে তেতিয়া নিৰ্জীৱ পদাৰ্থৰ সৃষ্টি হয়। এয়েই স্বৰ্গীয় শক্তিৰ চৰম অসম্পূৰ্ণ বিকাশ।[৫৬]

৫৬। The first soul radiates a second from it which Plotinus called nature; only this is combined with the body of the world as the soul with our bodies. The world-soul, however, creates and comprehends a plurality of particular souls which are connected with it as their origin and extend from it to the various parts of the world. With these part—souls

আত্মাৰ দুটা ক্ষমতা আছে। শুদ্ধ ভাৱনাৰ প্ৰতি আত্মাই ঘূৰি চাব পাৰে নাইবা ই ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য জগতৰ পিনেও নজৰ দিব পাৰে। যেতিয়া আত্মা শুদ্ধ ভাৱনাৰ প্ৰতি আকৃষ্ট হয় তেতিয়া ই স্পিৰিট নাইবা বিশুদ্ধ ভাৱনাৰ দৰেই হয় আৰু তেতিয়া ই শুদ্ধ ধ্যান-ধাৰণা কৰিব পাৰে। কিন্তু যেতিয়া ই পদাৰ্থৰ প্ৰতি দৃষ্টি নিক্ষেপ কৰে তেতিয়া ই পদাৰ্থৰ ওপৰত কাৰ্য কৰি দ্ৰব্যৰ ৰূপদান কৰে। প্লটিনাছে এই প্ৰথম শক্তিবিকাশৰ স্তৰটোকে বুলিছে জগৎ-আত্মা আৰু দ্বিতীয় স্তৰটোকে তেওঁ বুলিছে প্ৰকৃতি। কেতিয়াবা প্লটিনাছে দুটা আত্মাৰ কথাও কৈছে। এই দুটাৰ এটা আনটোৰপৰা ওলায় আৰু ই দৈহিক অৱস্থিতিৰ আত্মা স্বৰূপে থাকে। আত্মাই জড়-পদাৰ্থৰ সৃষ্টি কৰে আৰু ইয়াৰ ৰূপদান কৰে। জড পদাৰ্থক সৎ বস্তু বুলি গণ্য কৰা নহয়। জড পদাৰ্থই হ'ল ঈশ্বৰৰপৰা সকলোতকৈ দূৰত অৱস্থিত। বিশেষ বিশেষ আত্মাই পদাৰ্থক ৰূপ দি স্থান আৰু কালৰ বুকুত বিভিন্ন ইন্দ্ৰিয়-গ্ৰাহ্য বস্তুৰ ৰূপদান কৰে।

মানুহৰ আত্মা জগৎ-আত্মাৰ এটা অংশ। এই গতিকে ই ইন্দ্ৰিয়াতীত আৰু মুক্ত। যেতিয়া আত্মা ঈশ্বৰাভিমুখী হয় তেতিয়াই সৎ বস্তুৰ জ্ঞানলাভ কৰে, কিন্তু যেতিয়া ই পৃথিৱীমুখী হয় তেতিয়া ই উচ্চতাৰপৰা তললৈ নামি আহে। তেতিয়া নিজৰ স্বাধীনতা হেৰুৱাই পেলাই জাগতিক জীৱনৰ মাজত আত্মা নিমজ্জিত হৈ পৰে। কিন্তু পৰিদৃশ্যমান আৰু ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য জগতৰপৰা আঁতৰি যোৱাৰ ক্ষমতাও আত্মাৰ আছে আৰু শুদ্ধ ভাৱনাৰ ধ্যান-ধাৰণাৰ সহায়ত ই অৱশেষত ঈশ্বৰমুখী হৈ পৰিব পাৰে। কিন্তু সাংসাৰিক জীৱনত এনে ধৰণৰ ঈশ্বৰভক্তি সহজতে গঢ লৈ নুঠে। অকল বিশুদ্ধ ভাৱনাৰ সহায়ত ঈশ্বৰৰ উপলব্ধি সম্ভৱ নহয়। এটা হৰ্ষোন্মাদ অৱস্থাৰ মাজতহে ঈশ্বৰৰ লগত মিলন সম্ভৱ, কাৰণ তেতিয়া আত্মা নিজৰ ভাৱনাৰ ওপৰলৈ উঠে আৰু ঈশ্বৰ-আত্মাৰ মাজত নিজকে বিলীন কৰি দি তেওঁৰ লগত এক হৈ পৰিব পাৰে।[৫৭] যেতিয়ালৈকে ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য জগতৰ প্ৰতি থকা আকৰ্ষণৰপৰা মন

---

the lowest limit of the supersensuous world is reached. When the divine force descends still further, matter is created as its most imperfect manifestation.—Outline of the History of Greek philosophy by Zeller.

৫৭। Union with God is 'possible only in a state of

মুক্ত নহয় তেতিয়ালৈকে সেই এক পৰম সত্তাৰ লগত একীভূত হোৱাৰ সম্ভাৱনা নাই। আত্মাই প্ৰত্যক্ষ অভিজ্ঞতাৰ ওপৰলৈ উঠি আধ্যাত্মিক স্তৰত বিচৰণ কৰাৰ যোগ্যতা লাভ কৰিলে পৰমব্ৰহ্মৰ লগত মিলিত হোৱা সম্ভৱ হয়। এনেকৈ পৰমব্ৰহ্মৰ লগত একীভূত হোৱা অৱস্থাত আত্মা সৌন্দৰ্যতকৈয়ো মহীয়ান হয়।

প্লটিনাছৰ মতে সত্য, শিৱ আৰু সুন্দৰ হ'ল সৎবস্তুৰ একো একোটা উপাদান। স্পিৰিটে জনা সৎ বস্তুৰ এই তিনিটাই ৰূপ। গতিকে নৈতিক আৰু আধ্যাত্মিক সমস্যাৰ লগত ৰুচিবিজ্ঞানৰ সমস্যাও জড়িত হৈ আছে। নন্দনতাত্ত্বিক প্ৰমূল্যও নৈতিক আৰু বৌদ্ধিক প্ৰমূল্যৰপৰা সম্পূৰ্ণৰূপে আঁতৰত নহয়। প্লটিনাছে কিন্তু সুন্দৰ বস্তু আৰু সৌন্দৰ্যৰ মাজত পাৰ্থক্য-বিচাৰৰ চেষ্টা কৰা যেন লাগে। 'এনিদ' VI. 7. 32 শাৰীত তেওঁ সৌন্দৰ্য পৰম-ব্ৰহ্মত আৰোপ কৰিছে আৰু আধ্যাত্মিক জগতখনক বুলিছে সুন্দৰ। পৰম-সত্তাৰ আকাৰ নাই। যদিও এই নিৰাকাৰ সত্তাৰ গাত সৌন্দৰ্য আৰোপ কৰিব পৰা যায় তথাপি ইয়াক সুন্দৰ বুলিব নোৱাৰি; কাৰণ এই নিৰাকাৰ সত্তাই হ'ল সকলো সুন্দৰ বস্তুৰে মূল আৰু সৌন্দৰ্যৰ উৎস। এই নিৰাকাৰ সত্তাৰপৰা সৌন্দৰ্য নিগৰি ওলায়। যিখন আধ্যাত্মিক জগত *nous* বা শুদ্ধ ভাৱনাৰ বাস্তৱ দিশ সেইখন জগত ৰূপৰ বিশুদ্ধ জগত; গতিকে এইখন জগত সুন্দৰ। সৌন্দৰ্য ৰূপাশ্ৰিত নহয়, ই ৰূপাতীত। কিন্তু সুন্দৰৰ ৰূপ আছে, অৱয়ৱ আছে।

ইয়াৰপৰা বুজা যায় যে সৌন্দৰ্যৰ উপলব্ধি এক আধ্যাত্মিক কাৰ্য। গতিকে নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতাও ব্যক্তিত্বৰ নিমজ্জন হোৱা মিষ্টিক অভিজ্ঞতাৰ সদৃশ। এই দুই প্ৰকাৰ অভিজ্ঞতাৰ মাজত পাৰ্থক্য এয়ে যে নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতাৰ মাজত কৰ্তাৰ অস্তিত্বৰ সম্পূৰ্ণৰূপে বিলুপ্তি সাধন নহয়, কিন্তু মিষ্টিক অভিজ্ঞতাত এক পৰমব্ৰহ্মৰ সত্তাৰ মাজত কৰ্তাৰ সকলো অস্তিত্ব নাইকিয়া হৈ যায়; ইয়াত পৰমাত্মাৰ লগত জীৱাত্মাৰ মিলন ঘটে।

যদিও সুন্দৰৰ ধাৰণা অকল আধ্যাত্মিক জগততহে প্ৰকৃতপক্ষে আৰোপিত হ'ব পাৰে, তথাপি যিখন ইন্দ্ৰিয়-গ্ৰাহ্য জগত আধ্যাত্মিক জগতৰ প্ৰতিবিম্ব

---

ecstasy in which the soul transcends its own thought, loses itself in the soul of God, becomes one with God.

সেইখন জগতখনৰ সত্তা আৰু সৌন্দর্য ভ্রান্তিমূলক বুলি ক'ব নোৱাৰি। প্লটিনাছে খ্ৰীষ্টিয়ান নষ্টিক (Gnostics) বিলাকক সমালোচনা কৰিছে এই বুলিয়েই যে তেওঁলোকে ইন্দ্রিয়-গ্রাহ্য জগতখন ঘৃণা কৰে আৰু এই জগতখনেই মানুহৰ পতনৰ কাৰণ বুলি বিবেচনা কৰে। তেওঁলোকৰ ধাৰণা যে পদাৰ্থ হ'ল দুষ্কাৰ্যৰ মূলতত্ত্ব। প্লটিনাছেও পদাৰ্থক সম্পূৰ্ণৰূপে জড় বুলিছে কিন্তু কৈছে যে যি আত্মাই ইয়াৰ সৃষ্টি কৰে সেই আত্মাই দিয়ে ইয়াক নতুন ৰূপ। গতিকে ইন্দ্রিয়-গ্রাহ্য জগতখন এক সীমাবদ্ধতাৰ মাজত যিমানেই ভাল হ'ব পাৰে সিমানেই ভাল। প্লটিনাছে পৰিদৃশ্যমান জগতখন অসম্পূৰ্ণ আৰু সৌন্দৰ্যবিহীন বুলিও নাভাবে। যিজনে বৌদ্ধিক জগতৰ মাজত থকা ঐক্য প্রত্যক্ষ কৰে আৰু সিজনৰ যদি সঙ্গীতৰ প্ৰতি কিবা আকৰ্ষণ থাকে তেন্তে প্রত্যক্ষৰূপে অনুভূত হোৱা ইন্দ্রিয়-গ্রাহ্য শব্দ-ধ্বনিৰ প্রতি তেওঁ কেনেকৈ উদাসীন হ'ব বাৰু? জ্যামিতি আৰু পাটীগণিতৰ পণ্ডিতসকলৰ কোনোৱে জানো জীৱ-জগতৰ ঐক্য, সামঞ্জস্য আৰু বিন্যাস-প্রণালীত মুগ্ধ নোহোৱাকৈ থাকে? আনকি ছবি এখনৰ কথাকে বিবেচনা কৰোঁহক। যিসকলে ইন্দ্রিয়াদিৰ সহায়ত এটা কলাকৃতিৰ কৌশল পৰীক্ষা কৰে, তেওঁলোকে এটা সৃষ্ট বস্তু একমাত্র এটা দিশৰপৰা নাচায়, বৰং তেওঁলোকে চিত্রিত বস্তুটোৰ মাজেদি সৎবস্তু বা মূল সত্য আইডিয়াত নিহিত হৈ থকা ভাবৰ সন্ধান পাই গভীৰভাৱে অভিভূত হয় আৰু এইদৰে তেওঁলোকৰ মনলৈ আহে সত্যৰ স্মৰণ। এনে ধৰণৰ অভিজ্ঞতাৰপৰাই হয় প্রেমৰ উৎপত্তি। এতিয়া এখন মুখমণ্ডলৰ ওপৰত সুন্দৰকৈ ফুটাই তোলা সৌন্দৰ্যৰ দৃষ্টিত যদি মন স্বৰ্গৰাজ্যলৈ উৰা মাৰে তেনেহলে জগতৰ মনোহাৰী ৰূপ, তাৰ বিশাল পাৰিপাট্য, আৰু তৰাবিলাকে দূৰত থাকিও দিয়া ৰূপৰ সন্ধানৰ বিষয়ে চিন্তা নকৰাকৈ কোনোৱে সেইবোৰৰ প্রতি সম্পূৰ্ণৰূপে উদাসীন হ'ব নোৱাৰে—কাৰণ এনে মূৰ্খবুদ্ধিৰ নিশ্চল লোক নিশ্চয় কোনো নাই, যিজনৰ মনত এইবোৰৰ প্ৰভাৱে স্মৃতি জাগৰিত কৰিব নোৱাৰে আৰু যিজনৰ অন্তৰত মহৎ শক্তিৰপৰা উদ্ভৱ হোৱা মহত্ত্বৰ উপলব্ধিয়ে সশ্রদ্ধ ভীতিৰ সঞ্চাৰ নকৰে। যিজনৰ মনত এনে ধৰণৰ প্রতিক্রিয়া নহয় তেওঁ জগতৰ গভীৰতা উপলব্ধি কৰা নাই আৰু সেই পৰম সত্তাৰ ছায়া-দৃষ্টিৰপৰাও তেওঁ বঞ্চিত হৈছে।[৫৮]

৫৮। Who that truly perceives the harmony of the Intellectual Realm could fail, if he has any bent

পৰিদৃশ্যমান জগত নিঃসন্দেহে এটা নকল ; আৰু আচল বা মূল বস্তু নহয়। কিন্তু এইটো একপ্ৰকাৰ অসাৰ্থক নকল বুলি কোৱা নাযায়। যদি কোনোবাই এই জগতখনৰ সৌন্দৰ্য আৰু পৰিপাট্য অস্বীকাৰ কৰে তেন্তে তেওঁ আদৰ্শ বস্তুৰ ক্ষেত্ৰতো ইয়াক অস্বীকাৰ কৰিব লাগিব।

আইডিয়াৰ সজীৱতাৰ প্ৰাচুৰ্যৰ ফলত নিৰ্দিষ্ট গঢ়ৰ বস্তু দিনে-ৰাতিয়ে জন্ম লাভ কৰাৰ নিচিনাকৈ যিবোৰ বস্তুৱে সজীৱ ৰূপ গ্ৰহণ কৰিছে সেইবোৰ নিৰ্দিষ্ট আকাৰশূন্য গঠন নহয়। জীৱন সংগঠন কৰিব পৰা সফল, জটিল আৰু সৰ্বব্যাপী বিশ্বব্ৰহ্মাণ্ডখনে প্ৰগাঢ় জ্ঞানৰ পৰিচয় দিয়ে। গতিকে এইখন যে বৌদ্ধিক দৈৱী-শক্তিৰ স্পষ্ট ছবি—এই কথা কোনে, কেনেকৈ অস্বীকাৰ কৰিব ? সন্দেহ নাই যে এইখন নকল পদাৰ্থ আৰু মৌলিক নহয়, কিন্তু এইটোৱেই হ'ল ইয়াৰ স্বভাৱ ; একেটা বস্তুই নকল আৰু মৌলিক দুয়োটা হ'ব নোৱাৰে। কিন্তু ইয়াক

---

towards music, to answer to the harmony in sensible sounds ? What geometrician or arithmetician could fail to take pleasure in the symmetries, correspondences and principles of order observed in visible things ! Consider, even, the case of pictures ; those seeing by the bodily sense the productions of the art of painting do not see the one thing in the one only way ; they are deeply stirred by recognising in the objects depicted to the eyes the presentation of what lies in the idea, and so are called to recollection of the truth—the very experience out of which love rises. Now, if the sight of beauty excellently reproduced upon a face hurries the mind to that other sphere, surely, on one seeing the loveliness lavish in the world of sense—this vast orderliness, the form which the stars even in their remoteness display, no one could be so dull-witted, so immoveable, as not to be carried by all this to recollection, and gripped by reverent awe in the thought of all this, so great, sprung from that greatness. Not to answer thus could only be to have neither fathomed this world nor had any vision of that other.

—*Ennead* IV. IX. 16

অসম্পূৰ্ণ নকল বুলি কোৱা কথা অসত্য। বাস্তৱতাৰ সীমাৱদ্ধতাৰ মাজত সুন্দৰ বিন্যাসৰ বাবে যিখিনি যিখিনি লাগে, তাৰ প্ৰতি ইয়াত আওকাণ কৰা হোৱা নাই।[৫৯]

বস্তুবোৰ পদাৰ্থ আৰু ৰূপৰ (matter and form) সংযোগ। ফৰ্ম বা ৰূপে বিভিন্ন অংশবোৰ সংযোগ কৰি অংশবোৰৰ মাজত ঐক্য স্থাপন কৰে। যেতিয়া বস্তুবোৰ ৰূপ-বিশিষ্ট হৈ একতা-ডোলত বান্ধ খায় তেতিয়া ইয়াৰ মাজত দেখা যায় সৌন্দৰ্য। এই সৌন্দৰ্য সমগ্ৰ বস্তু আৰু তাৰ বিভিন্ন অংশবোৰৰ মাজত বিযপি পৰে। বস্তুবোৰ বস্তু, কাৰণ এইবোৰৰ মাজত আছে ঐক্য। যদি এই ঐক্য নষ্ট হয় তেন্তে বস্তুটোৰ নামটোও তাৰ লগে লগে নষ্ট হয়। যিটো বস্তুৱে বেছি ঐক্য আৰু ৰূপৰ মাধুৰ্য প্ৰকাশ কৰে সেই বস্তুটো আন কিছুমান জড পদাৰ্থেৰে গঠিত বস্তুতকৈ বেছি ধুনীয়া।

কেৱল যৌগিক পদাৰ্থ এটাহে সুন্দৰ হ'ব পাৰে। যিবোৰ বস্তুৰ অংশ নাই সেইবোৰ সুন্দৰো নহয়। এটা গোট বস্তুৰ বিভিন্ন অংশবোৰৰো সৌন্দৰ্য আছে, কিন্তু বিচ্ছিন্নভাৱে নহয়। যেতিয়া এই অংশবোৰ মিলিত হৈ এটা সামগ্ৰিক ৰূপ গ্ৰহণ কৰিব তেতিয়াহে এইবোৰ হ'ব সৌন্দৰ্য-মণ্ডিত। তথাপি সমষ্টিটোৰ সৌন্দৰ্যই বিস্তৃত অংশৰ সৌন্দৰ্যও বুজায় কাৰণ কুৎসিৎ অংশ সংযোগৰ ফলত সৌন্দৰ্যৰ সৃষ্টি সম্ভৱ নহয়। "Only a compound can be beautiful, never anything devoid of parts , and only as a whole, the several parts will have beauty, not in themselves

---

৫৯। All that has emerged into life is no amorphous structure like those lesser forms within it which are born night and day out of the lavishness of its vitality—the universe is a life—organised, effective, complex, all-comprehensive, displaying an unfathomable wisdom. How then can any one deny that it is a clear image, beautifully formed of the Intellectual Divinities ? No doubt it is a copy, not original ; but that is its very nature ; it cannot be at once symbol and reality. But to say that it is an inadequate copy is false ; nothing has been left out which a beautiful representation within the physical order could include—Ennead, II. IX. 8

but only as working together to give a comely total. Yet, beauty in an aggregate, demands beauty in details, it cannot be constructed out of ugliness, its law must run throughout."[৬০]

যি দ্ৰব্য বা পদাৰ্থৰ ৰূপ (form) নাই সেই দ্ৰব্য কুৎসিৎ। কুৎসিৎ বস্তুতো অৱশ্যে সম্পূৰ্ণৰূপে ফৰ্মৰ অভাব নহয়, কিন্তু ইয়াত ফৰ্মৰ তুলনাত দ্ৰব্যৰ আধিক্য আছে।

ধৰি লোৱা, দুডোখৰ শিল ওচৰা ওচৰিকৈ পৰি আছে। ইযাৰ এডোখৰৰ ওপৰত কোনো আৰ্টৰ কৌশল নাই কিন্তু শিল্পীৰ দক্ষ হাতৰ পৰশত আনটোৱে এটা দেৱতা, মানুহ, গ্ৰেছ (Grace), নাইবা সৰস্বতীৰ (Muse) ৰূপ গ্ৰহণ কৰিছে। যদি এই প্ৰতিমূৰ্তিটো এটা মানুহৰ মূৰ্তি হয় তেন্তে দেখিবলৈ পোৱা যাব যে ই কোনোবা এজন মানুহৰ প্ৰতিচ্ছবিৰ সলনি হৈছে এটা নতুন সৃষ্টি যি সৃষ্টিত ভাস্কৰে সকলো সৌন্দৰ্যৰ সমাবেশ ঘটাইছে।

এতিয়া দেখা গ'ল যে যি ডোখৰ শিলৰ ওপৰত আৰ্টিষ্টৰ হাতৰ পৰশ পৰি এটা ৰূপ সুন্দৰ কৰি তুলিছে সেইটো শিল এটুকুৰা হিচাবে সুন্দৰ হোৱা নাই, কাৰণ তেতিয়া হলে সাধাৰণ ৰুক্ষ শিল টুকুৰাকো সুন্দৰ বুলি কব লাগিব। ইয়াত শিলটুকুৰাক এটা ৰূপ দান কৰি ইযাৰ মাজেদি আৰ্টৰ সহায়ত এটা ভাব মূৰ্ত কৰা হৈছে। এই ৰূপটো সাধাৰণ শিলত নাই, শিলত প্ৰবেশ কৰাৰ আগতে ই ভাস্কৰৰ মনৰ মাজততে আছে।[৬১]

আৰ্টিষ্টে বস্তুৰ একো একোটা ৰূপ দান কৰে। চিত্ৰশিল্পীৰ ক্ষেত্ৰত এনে ৰূপদান কাৰ্য সহজতে চকুত পৰে। কিন্তু কাব্য-সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰতো এই কথা প্ৰযোজ্য, কাৰণ একোটা কবিতা, একোটা গল্প, নাইবা একোখন

৬০। Ennead I. VI. 2

৬১। Suppose two blocks of stone lying side by side, one is unpatterned, quite untouched by art, the other has been minutely wrought by the craftsman's hands into some statue of God or man, a Grace or a Muse or if a human being, not a portrait but a creation in which the sculptor's art has concentrated all loveliness.

উপন্যাস বা নাটকৰ প্ৰত্যেকৰে একো একোটা ৰূপ আছে আৰু এই ৰূপ সৌন্দৰ্যমণ্ডিত কৰি তুলিব নোৱাৰিলে সৃষ্টি অসাৰ্থক হয়।

আৰ্টিষ্টে বস্তু গ্ৰহণ কৰে বাহ্যিক জগতৰপৰা। জগতৰ এইবোৰ বস্তু জগৎ-আত্মাৰ দ্বাৰা আগতে সৃষ্ট হৈছে। কিন্তু আৰ্টিষ্টজন এজন অনুকৰণ কৰা লোক নহয় আৰু প্লেটোৱে কোৱাৰ দৰে তেওঁৰ সৃষ্ট বস্তু নকলৰো নকল নহয়। বৌদ্ধিক কল্পনাৰপৰা আৰ্টৰ উদ্ভৱ। এই কল্পনা অনুকৰণৰ ওপৰলৈ উঠি মূলবস্তু আইডিয়াৰ ৰাজ্যলৈ উৰিব পাৰে। যেনেকৈ জগতৰ সৃষ্টিৰ মূলতে idea, তেনেকৈ আৰ্ট-সৃষ্টিৰ মূল উৎসও আইডিয়া।

গতিকে জাগতিক বস্তুৰ অনুকৰণ কৰি আৰ্ট সৃষ্টি কৰা হয় বুলি তাক অৱজ্ঞা কৰিব নালাগে। সঁচা কথা, যে জাগতিক বস্তুবোৰেই নকল। এইবাবে আমি কব লাগিব যে আৰ্টে নকল পদাৰ্থৰ অনুকৰণ কৰাৰ সলনি সৃষ্টিৰ সাৰ্থকতাৰ বাবে মূল আইডিয়াৰপৰা প্ৰেৰণা লাভ কৰে। গতিকে সৃষ্টি-কৰ্ম আৰ্টিষ্টৰ নিজা মৌলিক কৰ্ম আৰু এনে কৰ্ম অনুকৰণৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ নকৰে। আৰ্টিষ্ট হ'ল সৌন্দৰ্যৰ সৃষ্টিকৰ্তা। প্ৰকৃতিত যিটোৰ অভাব থাকে আৰ্টিষ্টে তাক সম্পূৰ্ণ কৰে। ফিডিয়াছে (Pheidias) ইন্দ্ৰিয়-গ্ৰাহ্য কোনো আৰ্হিৰ সহায়ত জিউছৰ (Zeus) মূৰ্তি তৈয়াৰ কৰা নাছিল, কিন্তু তৈয়াৰ কৰিছিল, মানবীয় ৰূপদান কৰিলে তেওঁ—কেনে ৰূপ লোৱা উচিত এই জ্ঞানৰ পোহৰত।[৬২]

অনুকৰণ ইন্দ্ৰিয়-গ্ৰাহ্য পদাৰ্থৰ ওপৰলৈ উঠিব নোৱাৰে কিন্তু আৰ্টিষ্টে ইয়াৰ ওপৰলৈ উঠি আৰ্টৰ মাধ্যমেদি অতিন্দ্ৰিয় ভাবৰ প্ৰকাশ কৰে। আৰ্ট কেৱল বৰ্ণনাই নহয়; ই প্ৰতীকধৰ্মী। ঘাইকৈ ই যুক্তি, অৰ্থ বা আই-

---

Now it must be seen that the stone thus brought under the artist's hand to the beauty of form is beautiful not as stone for so the crude stone would be as pleasant—but in virtue of the form or idea introduced by art. This form is not in the material, it is in the designer before it enters the stone."—Ennead V. VIII. I

৬২। Ennead V. VIII. I

ডিয়াৰ ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য প্ৰকাশ-মাধ্যম। আইডিয়া আৰু যুক্তি জড় জগতৰ বস্তু নহয়। এইবোৰৰ স্থান আধ্যাত্মিক জগতত। সাধাৰণ দৃষ্টিত ধৰা পৰা অৰ্থৰ বাহিৰেও আৰ্টৰ ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য ৰূপৰ একো একোটা গভীৰ অৰ্থ থাকে আৰু এই অৰ্থৰ সাদৃশ্য আছে আধ্যাত্মিক জগতৰ আদিৰূপৰ লগত (archetype)। ধ্যান-ধাৰণাৰ সহায়তহে আৰ্টৰ এনে গভীৰ অৰ্থবোধ সম্ভৱ হব পাৰে। ধ্যান-ধাৰণা হ'ল এক প্ৰকাৰ আধ্যাত্মিক দৰ্শন। এই আধ্যাত্মিক দৰ্শনৰ ফলত কলাকৃতিৰ জন্ম হয়। আৰ্টিষ্টে অসংলগ্ন সামগ্ৰীৰ মাজলৈ সংলগ্নতা আনি তাৰ ৰূপ দান কৰে আৰু এনে একোটা অভিনৱ সৃষ্টি কৰে যি সৃষ্টি জীৱনী-শক্তিৰ জেউতিৰে জ্যোতিষ্মান হয়। জীৱনীশক্তিহীন এটা ছবিৰ তুলনাত এটা সজীৱ চিত্ৰ বেছি ধুনীয়া। জড় জগতৰ মাজতো মৃত বস্তু এটাৰ তুলনাত সজীৱ বস্তু এটা বেছি আকৰ্ষণীয়।

প্লটিনাছৰ মতে সামঞ্জস্য আৰু ঐক্যৰ (symmetry and harmony) মাজতে সৌন্দৰ্য আবদ্ধ নহয়। যিবোৰ অংশেৰে এটা বস্তু গঠিত হৈছে সেইবোৰৰ সৌন্দৰ্যও অৱজ্ঞা কৰিব নোৱাৰি। এটা বস্তুৰ সকলো অংশ কুৎসিত হলে বস্তুটো সুন্দৰ হব নোৱাৰে। তাৰোপৰি এনে কিছুমান বস্তু আছে যিবোৰ বস্তুৰ সৌন্দৰ্য অংশবোৰৰ একীভাৱৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ নকৰে।

ৰঙৰ মনোহাৰিত্ব আৰু আনকি সূৰ্যৰ কিৰণ কোনো অংশৰ সমষ্টি নহয়। গতিকে অংশৰ ঐক্যৰ ওপৰত ইয়াৰ সৌন্দৰ্য নিৰ্ভৰ নকৰে। Symmetryৰ ওপৰত সৌন্দৰ্য নিৰ্ভৰ কৰে বুলি কলে ৰং আৰু সূৰ্যৰ কিৰণক সুন্দৰ বুলিব নোৱাৰি। তাৰোপৰি, সোণ বাৰু কেনেকৈ সুন্দৰ হ'ল? ৰাতিৰ বিজুলী আৰু তৰাবোৰ ইমান ধুনীয়া কেলেই?[৬৩]

সৌন্দৰ্যৰ উপলব্ধি এক আধ্যাত্মিক কৰ্ম। সৎ আদৰ্শ উপলব্ধিৰ কাৰণে

৬৩। All the loveliness of colour and even the light of the sun, being devoid of parts and so not beautiful by symmetry, must be ruled out of the realm of beauty. And how comes gold to be a beautiful thing? And lightning by night, and the stars, why are they so fair?

মানুহে পবিত্ৰ আৰু ধাৰ্মিক জীৱন যাপন কৰিব লাগে। এই লক্ষ্যত উপনীত হোৱাৰ কাৰণে ৰিপু-পৰবশতা আৰু অন্যান্য জৈৱিক কামনা-বাসনাৰ পৰা আত্মা মুক্ত হব লাগিব। ভগবানৰ লগত এক হোৱা চৰম অৱস্থা অৱশ্যে এটা পৰম আনন্দ-ঘন অভিজ্ঞতাৰ মাজেদিহে সম্ভৱ হয়, কাৰণ এনে অৱস্থাত জীৱাত্মা পৰমাত্মাত বিলীন হৈ যায় আৰু দুয়ো এক হৈ পৰে। সৌন্দৰ্য উপলব্ধিৰ কাৰণে এজন মানুহে কলা আৰু প্ৰাকৃতিক সৌন্দৰ্যৰ নিজস্ব মাধুৰ্যৰ প্ৰতি আকৃষ্ট হব লাগিব। উপযোগিতাৰ বিচাৰ নথকা ই এটা নিৰাসক্ত ভালপোৱা। প্ৰকৃতি আৰু কলাৰ প্ৰতি থকা প্ৰীতিয়েই হ'ল প্ৰাকৃতিক বস্তু আৰু কলাকৃতিৰ মাজত লুকাই থকা গভীৰ অৰ্থবোধৰ প্ৰথম পদক্ষেপ। কলাকাৰ এজন অনুকৰণ কৰা ব্যক্তি নহয় আৰু তেওঁ যি সৃষ্টি কৰে সেইটো ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য কোনো বস্তুৰে প্ৰতিৰূপ নহয়। আৰ্টৰ সৃষ্টি-কাৰ্য এক প্ৰকাৰ আধ্যাত্মিক কৰ্ম। ধ্যানৰ সহায়ত কলাকাৰে মূল বস্তু আইডিয়াকে নতুন ৰং ৰূপেৰে সমৃদ্ধ কৰি আনৰ আগত উপস্থাপিত কৰে। এই আইডিয়াই হ'ল জীৱ-জগতৰ মূলাধাৰ।

ধ্যান-ধাৰণাৰ বলত তেওঁ আদিৰূপ (archetyhe) আৰু তাৰ মাজত নিহিত হৈ থকা ঐক্যৰ উপলব্ধি কৰিব পাৰে। গতিকে কলাকৃতি সৎ বস্তু বা আইডিয়াৰপৰা বহুতো দূৰত অৱস্থিত বুলি কব নোৱাৰি। কিন্তু আন-হাতে ই *nous* বা স্পিৰিটৰপৰা বিকীৰিত পোহৰেৰে জ্যোতিষ্মান। আৰ্টৰ সান্নিধ্যত এক প্ৰকাৰ ইন্দ্ৰিয়সুখো হয়তো আছে, কিন্তু এনে ইন্দ্ৰিয়সুখানুভূতিৰ মাজতে আৰ্টৰ আবেদন নিঃশেষ হৈ নাযায়। আমি ইন্দ্ৰিয়সুখৰ স্তৰৰপৰা বৌদ্ধিক স্তৰলৈ উঠি আৰ্টৰ প্ৰকৃত অৰ্থ নো কি তাক বুজিবলৈ চেষ্টা কৰিব লাগে। ইন্দ্ৰিযগ্ৰাহ্য মাধ্যমেৰে সৃষ্টি কৰা আৰু স্পিৰিটৰ ধ্যান-ধাৰণাৰে উজ্জ্বল হোৱা আৰ্ট হ'ল এক প্ৰকাৰ ভাবৰ প্ৰকাশ। আৰ্টৰ এই উজ্জ্বলতা বা জ্যোতিৰ পোহৰ পাবলৈ হলে আমাৰ মন আধ্যাত্মিক স্তৰলৈ উন্নীত হব লাগিব। কলাৰ অভিজ্ঞতা এক প্ৰকাৰ আধ্যাত্মিক অভিজ্ঞতা। যেতিয়া আত্মাই সৌন্দৰ্যৰ চিন্তা কৰে তেতিয়া ই ব্যক্তিগত অনুৰাগৰ ওপৰলৈ উঠে আৰু ইন্দ্ৰিগ্ৰাহ্য মাধ্যমেৰে উপস্থাপিত আইডিয়া বা সৎবস্তুৰ আভাস পাবলৈ চেষ্টা কৰে। গতিকে নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতা এক প্ৰকাৰ মিষ্টিক অভিজ্ঞতা।

প্ৰকৃতাৰ্থত প্লটিনাছ এজন সৌন্দৰ্য-তত্ত্বৰ লেখক নহয়। প্লেটোৰদৰে তেৰোঁ এজন দাৰ্শনিক। তেওঁৰ দাৰ্শনিক চিন্তা ঐশ্বৰিক আদৰ্শৰপৰা আৰম্ভ হৈ শেহত তেওঁৰ লগত মিলিত হোৱাৰ পৰিণতিত শেষ হৈছে। প্ৰসঙ্গক্ৰমে তেওঁ প্ৰাকৃতিক সৌন্দৰ্য আৰু আৰ্টৰ আবেদনৰ বিষয়ে আলোচনা কৰিছে। এজন মিষ্টিক বা ৰহস্যবাদী লোকৰ দৰে তেওঁ আৰ্টৰ বিচাৰ কৰিছে। আৰ্টৰ সহায়ত আমি বিচাৰ বিবেচনাৰ অতীত এক পৰম সত্যৰ ৰাজ্যত প্ৰবেশ কৰিব পাৰোঁ। বিচাৰ-বুদ্ধিৰ লক্ষণ বিক্ষিপ্ত চিন্তা আৰু খণ্ড-খণ্ডকৈ লাভ কৰা জ্ঞানৰ প্ৰতি আগ্ৰহ। সৎবস্তু এক হোৱাৰ বাবে ইয়াৰ একক সত্তাৰ জ্ঞানেই হ'ল মূল কথা। আত্মাই স্বৰ্গীয় ধ্যানশক্তিৰে স্বৰ্গ আৰু প্ৰকৃতি-জগতৰ মাজত সংযোগ-সেতু নিৰ্মাণ কৰিব পাৰে। জগত আৰু ঈশ্বৰ সম্বন্ধে উপনীত হোৱা তেওঁৰ সিদ্ধান্তৰ লগত প্লটিনাছৰ আৰ্টৰ ধাৰণা থাপ খাই পৰে। আধুনিক অনেক সমালোচকে প্লটিনাছৰ আৰ্ট সম্বন্ধীয় ধৰণা বৰ বেছি বিমূৰ্ত বুলি ভাবিব পাৰে। কিন্তু মধ্যযুগৰ মাজভাগলৈকে খ্ৰীষ্টিয়ান দাৰ্শনিক-সকলৰ ওপৰত তেওঁৰ প্ৰভাৱ গধুৰ আছিল। চেইণ্ট অগষ্টাইন আৰু চেইণ্ট একুইনাছৰ ওপৰত তেওঁৰ প্ৰভাৱ স্পষ্ট।

প্লটিনাছৰ এটা ত্ৰুটি হ'ল এয়ে যে তেওঁ বহিৰ্জীৱনৰ সলনি অন্তৰ্জীৱনৰ প্ৰতি বেছি লক্ষ্য কৰিবলৈ মানুহক উদগাইছে। দৰ্শনৰ সিদ্ধান্ত আৰু আৰ্টৰ বিচাৰ—এই দুয়ো ক্ষেত্ৰতে তেওঁৰ দৃষ্টি মনোধৰ্মী। অন্তৰৰ পিনে দৃষ্টি নিক্ষেপ কৰিলে আমি *nous* বা স্পিৰিটক দেখা পাওঁ আৰু আনহাতে দৃষ্টি বহিৰ্মুখী হলে আমি ইন্দ্ৰিয়-গ্ৰাহ্য জগতৰ অসম্পূৰ্ণতাৰ মুখামুখী হওঁ। কিন্তু যিহেতু সত্য আৰু পূৰ্ণতাৰ উপলব্ধিয়েই জীৱনৰ চৰম লক্ষ্য, সেই হেতুকে ইন্দ্ৰিয়-গ্ৰাহ্য সৌন্দৰ্যৰ আবেদনত তেওঁ সন্তুষ্ট হোৱা নাই। তেওঁ সৌন্দৰ্যৰ মাজত নিহিত হৈ থকা স্বৰ্গীয় জ্যোতিৰ কিৰণ বিচাৰে।

বাৰ্ট্ৰাণ্ড ৰাছেলে তেওঁৰ History of Western Philosophyত লিখিছে যে একালৰপৰা চালে প্লটিনাছ শেষ আৰু আৰম্ভণ দুয়োটাই। গ্ৰীকসকলৰ কাৰণে তেওঁ শেষ বিন্দু আৰু খ্ৰীষ্টিয়ান জগতৰ কাৰণে তেওঁ এটা আৰম্ভণ। শতাব্দীৰ আশাভঙ্গৰে ক্লান্ত আৰু হতাশাৰে পৰিশ্ৰান্ত প্ৰাচীন জগতৰ কাৰণে তেওঁৰ সিদ্ধান্ত গ্ৰহণীয় হব পাৰে কিন্তু উদ্দীপক হব নোৱাৰে। অমাৰ্জিত বাৰ্বেৰিয়ান জগতৰ কাৰণে, যি জগতত শক্তিৰ আতিশয্য উদ্দীপিত হোৱাতকৈ

নিয়ন্ত্ৰিত আৰু দমিত হোৱাৰ আৱশ্যক, সেই জগতত প্লটিনাছৰ আদৰ্শৰ যিখিনি প্ৰবেশ ঘটিছে তাৰপৰা উপকাৰ সাধিত হৈছে সন্দেহ নাই, কাৰণ ইয়াত যি ক্ষতিকৰ বস্তুৰ লগত সংগ্ৰামৰ আৱশ্যক সেই বস্তু অবসাদ নহয়, বৰ্বৰতাহে।[৬৪]

৬৪। Plotinus is both an end and a beginning—an end as regards the Greeks, a beginning as regards Christendom. To the ancient world, weary with centuries of disappointment, exhausted by despair, his doctrine might be acceptable but could not be stimulating. To the crude Barbarian world where super-abundant energy needed to be restrained and regulated rather than stimulated, what could penetrate in the teaching was beneficial, since the evil to be combated was not languor but brutality.

দ্বিতীয় অধ্যায়

মধ্যযুগ আৰু ষোড়শ, সপ্তদশ আৰু অষ্টাদশ শতাব্দীত নন্দনতাত্ত্বিক ভাবাদর্শ

খ্ৰীষ্টীয় পঞ্চম শতাব্দীৰপৰা পঞ্চদশ শতাব্দীলৈকে ব্যাপি থকা কালছোৱাকে মধ্যযুগ বোলা হয়। এই কালছোৱাতে পাশ্চাত্য ইউৰোপীয় দেশবোৰত এটা নতুন সভ্যতাই লাহে লাহে গা কৰি আহিছিল। নতুন আইন, নতুন ৰাজ্য, নতুন ধৰ্ম আৰু নতুন ধৰণৰ জীৱনাদৰ্শ সমাজত দেখিবলৈ পোৱা গৈছিল। কিন্তু এই ক্ৰমবিকাশ লাহে লাহেহে হৈছিল কাৰণ ৰোমান-খ্ৰীষ্টিয়ান সংস্কৃতি জাৰ্মান-আৰ্য সংস্কৃতিৰ লগত মিলি যোৱাৰ কাৰণে দীঘল সময়ৰ আৱশ্যক হৈছিল। পঞ্চম আৰু পঞ্চদশ শতিকাৰ ভিতৰৰ কালছোৱাত খ্ৰীষ্টিয়ান গীৰ্জাসমূহৰ উন্নতি হৈছিল কিন্তু গীৰ্জাৰ ধৰ্মযাজকসকলে জাগতিক আৰ্টৰ উন্নতিৰ অৰ্থে যত্ন কৰাৰ সলনি এনে আৰ্টৰ স্বাভাৱিক বিকাশৰ বাটত হেঙাৰ দিছিল। ধৰ্মযাজকসকলৰে হাতত আছিল শিক্ষাদানৰ সাৰ্বভৌম ক্ষমতা আৰু এওঁলোকেই জনসাধাৰণৰ মতৰ ওপৰত প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিছিল আৰু শিক্ষিত লোকসকলক হাত কৰি লব পাৰিছিল। ফলত ধৰ্মীয় আৰু ভক্তিমূলক সাহিত্যৰ সৃষ্টি হলেও গীৰ্জাৰ কুসংস্কাৰে সৃষ্টিধৰ্মী আৰু সমালোচনা সাহিত্যৰ অগ্ৰগতিত বাধা প্ৰদান কৰিছিল। এহাজাৰ বছৰৰ ভিতৰত কেথলিক গীৰ্জাৰ যি অভ্যুত্থান হৈছিল, আৰু বিশেষকৈ সেই সেই দেশত আৰু সেই সেই সময়ত যেতিয়া গীৰ্জাৰ কৰ্তৃত্ব সাৰ্বভৌম হৈ পৰিছিল, তেতিয়াই আমি সৃষ্টি-ধৰ্মী ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত বন্ধ্যাত্ব আৰু বস্তুতঃ মুক্ত সাহিত্য-সমালোচনাৰ অভাৱ দেখিবলৈ পাওঁ। কিন্তু এই সময় ছোৱাতে ধৰ্মালোচনা, আইন, স্থপতিবিদ্যা প্ৰভৃতি দিশত হোৱা অগ্ৰগতি তেনেই নগণ্য নাছিল।[১]

উইমছাট্ আৰু ব্ৰুকছে (Wimsatt and Brooks) তেওঁলোকৰ Literary Criticism পুথিত প্ৰায় একে ধৰণৰ কথাকে কৈছে। মধ্যযুগটো ধৰ্মীয়

১। *The Making of Literature*—Scott James.

চিন্তাৰ যুগ, কাৰণ এই যুগৰ বৈশিষ্ট্যই আছিল দিব্য-শাসকৰ অধীনত গঠিত হোৱা এক ধৰ্মানুৰাগী সমাজৰ অভ্যুত্থান। এনে এখন সমাজত সচৰাচৰ মানবকেন্দ্ৰিক সাহিত্য-সমালোচনাৰ কাৰ্য উন্নত হোৱাৰ সম্ভাৱনা নাই।

মধ্যযুগটো সাহিত্য-তত্ত্ব আলোচনাৰ যুগ নহয়। এই যুগত এনে এটা ধাৰণাই প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিছিল যে এৰিষ্টটলৰ তৰ্কশাস্ত্ৰৰ সহায়ত অকল ধৰ্মালোচনাইহে বিশ্বব্ৰহ্মাণ্ডৰ আদিম শক্তিৰ সন্ধান দিব পাৰে। ধৰ্মীয় ধ্যান-ধাৰণাৰপৰাই প্ৰজ্ঞা লাভ হয় বুলি সেই যুগৰ লোকৰ বিশ্বাস আছিল। ৰেনেছাঁৰ সময়ৰেপৰা অৱশ্যে এই ধাৰণাৰ সলনি হয়। এই সময়তে জাৰ্মেনি আৰু ইটালী—এই দুযো ঠাইতে জীৱনৰ এটা নতুন জাগৰণৰ স্পন্দন অনুভূত হয়। জাৰ্মেনিত ইয়াৰ ৰূপ হ'ল ধৰ্মীয় আৰু অলপ দিনৰ ভিতৰতে Reformationঅৰ লগত ই এক হৈ পৰিল। ইটালীত হলে ইয়াৰ ৰূপ জাগতিক।

ৰেনেছাঁৰ সময়ৰেপৰা ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য সৌন্দৰ্যৰ প্ৰতি থকা মানুহৰ অবজ্ঞাসূচক মনোভাবৰ সলনি হব ধৰিলে। ক'তো ক'তো নগ্ন চিত্ৰও চিত্ৰিত কৰা হ'ল আৰু ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য সৌন্দৰ্য স্বৰ্গীয় বুলি মত প্ৰকাশ কৰা লোকৰো অভাব নোহোৱা হ'ল। ধৰ্মীয় কঠোৰ আচাৰ পালনৰ সলনি জ্ঞান আৰু প্ৰজ্ঞাৰ প্ৰতি মানুহৰ ধাউতি বাঢ়িল। "প্ৰজ্ঞাই ধৰ্ম।" কেনেকৈ ভাল জীৱন যাপন কৰিব পাৰি তাৰ জ্ঞানেই হ'ল প্ৰজ্ঞা। সৎ জীৱন যাপন কৰিব শিকিলে সৎকৰ্ম কৰাৰ কৌশলো শিকিব পাৰি। ধ্যান-ধাৰণাৰ মাজতে মগ্ন হোৱা জীৱনৰ তুলনাত কৰ্মঠ জীৱন-যাপনৰ আদৰ্শ পৃথিবী আৰু স্বৰ্গ, দুয়ো ঠাইতে সৰ্বতোপ্ৰকাৰে গ্ৰহণীয় বুলি বিবেচিত হ'ল। মানবিকতাৰ আদৰ্শ অনুসৰণ কৰা লোকসকলে কৰ্মঠ জীৱনৰ ওপৰতে গুৰুত্ব দিলে। সামাজিক আৰু ৰাষ্ট্ৰীয় জীৱনৰ মাজত প্ৰকাশিত হোৱা মানব-চৰিত্ৰৰ মানদণ্ডেৰে জীৱনৰ সাৰ্থকতা জোখাৰ চেষ্টা চলিল। যি জীৱনত কোনো সামাজিক সৎ কামৰ প্ৰতি নিষ্ঠাৰ প্ৰকাশ দেখা গৈছিল সেই জীৱনকে মহিমামণ্ডিত কৰাৰ বাবে

২। "The active life in so far as it is to be distinguished from the life of contemplation is to be preferred in all ways to contemplation both on earth and in heaven."—Introduction to *An Apology For Poetry* by Geoffrey Shepherd.

চেষ্টা চলিছিল। সামাজিক জীৱনৰ লগত জড়িত থকা নানান সম্বন্ধৰ মাজত লগ পোৱা মানুহজন আৰু জীৱনৰ অকলশৰীয়া অৱস্থাত লগ পোৱা ব্যক্তিজনৰ প্ৰতি শিল্পী-সাহিত্যিকসকল বিশেষভাৱে আকৃষ্ট হৈ পৰিছিল। মধ্যযুগৰ চিন্তাশীল লোকসকলৰ অনুৰাগ আছিল প্ৰধানকৈ পাৰলৌকিক চিন্তা-চৰ্চাত। বিজ্ঞানৰ ভিতৰত ব্ৰহ্মবিদ্যাই শ্ৰেষ্ঠ বিজ্ঞান বুলি বিবেচিত হৈছিল। কিন্তু নতুন যুগৰ মানুহে হলে স্বৰ্গৰ সলনি পৃথিবীৰ পিনে দৃষ্টি নিক্ষেপ কৰিছিল। সংস্কাৰকামী দলে অতীতলৈ উভতি চাই তাৰপৰা প্ৰেৰণা লাভ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছিল। লাহে লাহে শিল্প, সাহিত্য আৰু দৰ্শনৰ মাজত দেখা পোৱা গৈছিল এক স্বাধীন মনৰ স্বাক্ষৰ। প্ৰাচীন ধ্ৰুপদী সাহিত্যৰ প্ৰতি অনুৰাগ বাঢ়ি অহাৰ কাৰণে সৃষ্টিশীল লোক গ্ৰীক আৰু ৰোমান সংস্কৃতিৰ প্ৰতি বেছিকৈ আগ্ৰহী হৈ পৰিছিল।

মধ্যযুগত কবিতাৰ স্থান উচ্চ নাছিল কাৰণ ব্ৰহ্মবিদ্যাকে সকলো বিদ্যাৰ ওপৰত স্থান দিয়া হৈছিল। কিন্তু ডান্টে, পেট্ৰাৰ্ক, বোকাকৃচিও প্ৰভৃতি চিন্তানায়কসকলে এনে ধাৰণাৰ বিৰোধিতা কৰিছিল। বোকাকৃচিওৰ মতে কাব্য শ্ৰেষ্ঠ কিয়নো ইয়েই ব্ৰহ্মবিদ্যাৰো আধাৰ। তেওঁৰ মতে কবিতাৰ যোগেদি ঈশ্বৰতত্ত্ব বিষয়ক কথা সাৰ্থকতাৰে প্ৰকাশ কৰা যায় আৰু এই বাবে কাব্যই শ্ৰেষ্ঠ স্থান অধিকাৰ কৰাৰ যোগ্য। কাব্যৰ এটা অভ্যন্তৰীণ মূল্যও আছে কিন্তু এই মূল্য আৰু মন উদ্ভাসিত কৰা ইয়াৰ শক্তিৰ প্ৰতি তেওঁ আকৃষ্ট হোৱা নাই। মধ্যযুগীয় ভালেমান লেখক আৰু চিন্তাশীল ব্যক্তিৰ ধাৰণা আছিল যে কাব্যই ধৰ্মীয় ৰূপকৰ সহায়ত জনসাধাৰণক শিক্ষা দিয়া উচিত। এনে ধাৰণাৰ বশবৰ্তী হলে কাব্যৰ যে এটা স্বকীয়া সত্তা আছে এই কথা অস্বীকাৰ কৰা হয়। শিক্ষাৰ বাহন ধৰ্ম আৰু নীতি হলে কাব্যৰ স্বতন্ত্ৰতা নাথাকে আৰু তেতিয়া এক সীমাবদ্ধ পৰিধিৰ মাজতে ই আবদ্ধ হৈ পৰিবলৈ বাধ্য। ধৰ্মীয় ভাবধাৰাৰে ভাৰাক্ৰান্ত কবিমনৰো স্বতন্ত্ৰতা অপহৃত হয়। এনে বন্ধনৰ মাজত সৎ কাব্যৰ সৃষ্টি অসম্ভৱ হৈ পৰে। তথাপি মধ্যযুগত ধৰ্মীয় আখ্যানৰ যোগেদি পাৰলৌকিক আদৰ্শৰ সঞ্চাৰণেই আছিল কাব্য-সৃষ্টিৰ মূল আদৰ্শ। এনে আদৰ্শ যে দীৰ্ঘকাল স্থায়ী হব নোৱাৰে ই এটা জনাশুনা কথা। গতিকে এনে আদৰ্শৰ পুনৰ মূল্যায়নৰ চেষ্টা পৰবৰ্তী যুগত দেখিবলৈ পোৱা গ'ল।

ছাৰ ফিলিপ ছিদ্‌নি

কবিয়ে ব্ৰহ্মবিদ্যাৰ আদৰ্শ আগত ৰাখি সৃষ্টি-কৰ্মত আগ বাঢ়িব লাগে বুলি প্ৰচলিত হৈ থকা ধাৰণাৰ প্ৰতি ছাৰ ফিলিপ ছিদ্‌নিৰ সমৰ্থন নাই। ধৰ্মীয় আখ্যানৰ সহায়ত কাব্যই লাক্ষণিক অৰ্থ কিয় প্ৰকাশ কৰিব লাগে এই প্ৰশ্নৰ উত্তৰ দিবলৈকো ছিদ্‌নিয়ে চেষ্টা কৰা দেখা নাযায়। তেওঁৰ ৰচনা *An Apology for Poetry*ত প্ৰধানকৈ তিনিটা ভাবৰ প্ৰবাহ চকুত পৰে। এই তিনিটা প্ৰবাহৰ মূল উৎসবোৰ হ'ল হোৰেছ, চিচাৰো আৰু প্লেটো। মধ্যযুগ আৰু ৰেনেছাঁৰ সময়ত ইংলণ্ডত কাব্যকলাৰ সিদ্ধান্ত বুলিলে মানুহে হোৰেছৰ সিদ্ধান্তৰ কথাকে বুজিছিল। মানুহৰ এৰিষ্টটলৰ 'পয়েটিকছ্'ৰ লগত ভাল পৰিচয় নথকাৰ ফলত সচৰাচৰ তেওঁৰ স্থান হোৰেছৰ পাছতহে আছিল। পাশ্চাত্য ইউৰোপীয় দেশসমূহত 'আৰ্চ পযেটিকা' পুথিখন বিভিন্ন ভাষালৈ অনূদিত হোৱাৰ কাৰণে পুথিখনৰ দ্বাৰা শিক্ষিত লোক প্ৰভাৱান্বিত হৈছিল। ষোড়শ শতাব্দীৰ মাজ ভাগত এৰিষ্টটলৰ 'পয়েটিকছ্' পুথিখনৰ ওপৰত ভালেমান টীকা ৰচিত হৈছিল। ৰবাৰ্টেলো, স্কেলিগাৰ, কেষ্টেলভেট্ৰো (Robertello, Scaligar, Castalvetro) প্ৰভৃতি পণ্ডিতসকলে এৰিষ্টটলৰ জ্ঞান-গভীৰতাৰ ব্যাখ্যা তুলি ধৰিবলৈ সচেষ্ট হৈছিল। ছাৰ ফিলিপ ছিদ্‌নিৰ এই টীকাবোৰৰ লগত থকা পৰিচয় কেনে ঘনিষ্ঠ আছিল তাক জনা নাযায়, কিন্তু তেওঁ যে 'পয়েটিকছ্' পুথিখনৰ কিছু কথা জানিছিল, এই কথা সত্য। হোৰেছৰ লিখা যে তেওঁ ভালকৈ পঢ়িছিল, তাত সন্দেহ নাই। 'আৰ্চ পযেটিকা'ৰপৰা লাভ কৰা জ্ঞানৰ লগত সংযুক্ত হৈছিল প্লেটো আৰু চিচাবোৰ প্ৰভাৱ। জিওফ্ৰাই ছেফাৰ্দৰ মতে ছিদ্‌নিৰ কাব্য-লক্ষণৰ জ্ঞান মূলতঃ হোৰেছৰপৰা লাভ কৰা, কিন্তু এই জ্ঞান পৰোক্ষভাৱে হলেও এৰিষ্টটলৰ কাব্যাদৰ্শৰ প্ৰভাৱেৰে পুষ্ট। এৰিষ্টটলৰ লগত ছিদ্‌নিৰ পৰিচয় তেওঁৰ পূৰ্ববৰ্তী কাব্যালোচকসকলৰ তুলনাত বেছি ঘনিষ্ঠ আছিল বুলি ছেফাৰ্ডে ভাবে। এৰিষ্টটলৰ প্ৰভাৱৰ উপৰিও ছিদ্‌নিৰ কাব্যতত্ত্বৰ ওপৰত প্লেটোৰ আদৰ্শৰ ছাপ আৰু পৰম্পৰাৰ ৰূপত চলি অহা অলঙ্কাৰ সম্বন্ধীয় কাব্য-কৌশলৰ শিক্ষা আৰু নৈতিক ভাবধাৰাৰ প্ৰভাৱো আছে। হিউমেনিষ্টিক (মানবিকতাবাদী) সকলৰ উপৰিও কুইণ্টিলিয়ান, চিচাৰো আৰু ইছোক্ৰেট্‌ছেও

(Quintilian, Cicero and Isocrates) তেওঁৰ ওপৰত প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰাৰ স্বাক্ষৰ পোৱা যায়।[৩]

ছিড্‌নিয়ে কবিতাৰ দুটা সূত্ৰ তুলি ধৰিছে। তেওঁৰ মতে কাব্য এক প্ৰকাৰ কৌশলযুক্ত অনুকৰণ, কাৰণ এৰিষ্টটলে *Mimesis* শব্দেৰে ইয়াকেই বুজাইছে। *Mimesis* শব্দই উপস্থাপন. নকল বা ৰূপায়ণ অৰ্থ বহন কৰে, অলঙ্কাৰৰ অৱলম্বনত কব খুজিলে ই এক প্ৰকাৰ সবাক্ চিত্ৰ-সংযোগ। কাব্যৰ লক্ষ্য শিক্ষা আৰু আনন্দ-দান।[৪] ই (কবিতা) পুণ্য, পাপ আৰু আন কিছুমান বস্তুৰ আকৰ্ষণীয় চিত্ৰ—যি চিত্ৰৰ আনন্দ-দায়ক শিক্ষা-দানৰ সামৰ্থ্য আছে। এই সামৰ্থ্যই কবিৰ চিনাকি দিয়ে।[৫]

ওপৰত দিয়া সূত্ৰ দুটাৰ বিশ্লেষণ কৰি চালে দেখা যায় যে কবিতা মূলতঃ অনুকৰণ। কিন্তু ছিড্‌নিয়ে অনুকৰণ মানে কোনো বস্তু বা ঘটনাৰ অনুৰূপ চিত্ৰণৰ কথা কোৱা নাই। এৰিষ্টটলৰ লেখাৰ মাজতো অনুকৰণ শব্দৰ অৰ্থ

৩। "His understanding of the nature of poetry is Horatian in main character and derivation but it is reinforced by a firmer if still mainly indirect knowledge of Aristotle than had been possessed by any early theoriser on poetry in England, it is enriched still further with high Platonic notions about ideal forms in art which still retain religious overtones, and it is supported throughout by the technical instructions and moral insistences from and unbroken line of rhetoricians stretching back through the humanists to Quintilian;, Cicero and Isocrates."

—Introduction added to *An Apology for Poetry*

৪। "Poesy, therefore, is an art of imitation, for so Aristotle Termeth it in his word *mimesis*, that is to say, a representating, counterfeiting or figuring forth—to speak metaphorically, a speaking picture—with this end, to teach and delight." —*An Apology for Poetry*

৫। It is that figuring notable images of virtues, vices or what else with that delightful teaching which must be the right describing note to know a poet by.

An Apology For Poetry

হুবহু নকলৰ সলনি প্ৰধান প্ৰধান বৈশিষ্ট্যৰ বিন্যাসৰ আদৰ্শহে পাওঁ। ছিদ্‌নিয়ে মত প্ৰকাশ কৰিছে যে বিভিন্ন কবিসকলে পৃথিবীখন যেনে বৈচিত্ৰ্যপূৰ্ণ কৰি তুলিছে প্ৰকৃতিয়ে ইয়াক তেনে কাৰুকাৰ্যময় কৰা নাই। বিশেষভাৱে ভাল পোৱা পৃথিবীখনক মনোহাৰী কৰিবলৈ যিবোৰ বস্তু প্ৰকৃতিয়ে দান কৰিছে, তৃপ্তিদায়ক নদী, ফলপূৰ্ণ হৰণৰা গছ, সুগন্ধি ফুল আৰু আন বস্তু যিবোৰে ইয়াৰ সৌন্দৰ্য বঢ়াই তুলিছে সেইবোৰতকৈয়ো কবি-প্ৰতিভাৰ বৰ্ণনাই ইয়াক বেছি মহিমামণ্ডিত কৰিবলৈ সমৰ্থ হৈছে। জগতখন পিতলৰ কিন্তু কবিয়ে আমাক দিয়ে সোণৰ জগত।[৬]

এৰিষ্টটলৰে দৰেই ছিদ্‌নি একমত যে অনুকৰণেই হ'ল কাব্যৰ সাৰবস্তু। এই অনুকৰণেই কাব্যক আন আন লেখাৰপৰা বেলেগভাবে দেখুৱায়। কাব্যৰ ছন্দযুক্ত বিন্যাস অলঙ্কাৰ মাথোন, কিন্তু কাব্যৰ হেতু নহয়। ছন্দ-সংযোগ আৰু মিত্ৰাক্ষৰৰ অন্ত্যমিলৰ যোজনাই কবি হোৱাৰ যোগ্যতা নিৰূপণ নকৰে। দীঘল কলা গাউন পিন্ধিলেই যেনেকৈ এজন লোক এড্‌ভোকেট হৈ নাযায় তেনেকৈ বাহ্যিক আভৰণ-সংযোগে এজনক কবি কৰি নোতোলে। উকীলজনে আদালতত সৈন্যৰ বৰ্ম পিন্ধি জেৰা কৰিবলৈ গলেও তেওঁক কেৱে সৈনিক বুলি নধৰে, তেওঁ তেতিয়াও এড্‌ভোকেট হৈয়েই থাকিব। সেইদৰে ছন্দযুক্ত বাক্য-সংযোগেও এজন মানুহক কবি কৰিব নোৱাৰি নোতোলে; তেওঁ সাধাৰণ মানুহ অৰ্থাৎ অকবি হৈয়েই থাকিব।

ছিদ্‌নিৰ মতে মানুহৰ সকলোবোৰ শিল্প-কলাৰে প্ৰকৃতিৰ লগত সম্বন্ধ আছে। প্ৰকৃতি কোনো আভ্যন্তৰীণ সংযোগ নথকা আৰু বিক্ষিপ্তভাৱে অ'ত ত'ত পৰি থকা নানান বিচিত্ৰ বস্তুৰ সংযোজন নহয়। ছিদ্‌নিৰ মনত উজলি থকা ধৰ্মীয় চেতনাৰ কাৰণে তেওঁ জগতখন এক শক্তিমন্তজনৰ পৰিকল্পনাৰ ফল বুলি বিশ্বাস কৰিছিল। জাগতিক পৰিকল্পনা আৰু শৃঙ্খলাৰ

৬। **Nature never set forth the earth in so rich tapestry as diverse poets have done; neither with pleasant rivers, fruitful trees, sweet-smelling flowers, nor whatever else may make the too much loved earth more lovely. Her world is brazen, the poets only deliver it golden.**

An Apology For Poetry

সন্ধান-পথ দিবলৈ কবিতা সমৰ্থ আৰু এইবাবেই ই ইতিহাসৰ ওপৰত, কাৰণ কেৱল অভিজ্ঞতালব্ধ তথ্যৰ মাজতে ইতিহাস আৱদ্ধ থাকে। কবিতা হ'ল মনৰ ধাৰাবাহিক প্ৰক্ৰিয়াসমূহৰ শাব্দিক প্ৰকাশ। ইয়াৰ মাজত কোনো নগণ্য ধাৰণাৰ প্ৰতিচ্ছবি নাথাকে কিন্তু থাকে এনে মানসিক কাৰ্য যি কাৰ্যই অভিজ্ঞতাৰ বিভিন্ন অংশৰ সংযোগ সাধন কৰি তাৰ মাজলৈ আনে সংলগ্নতা। যি অনুকৰণৰপৰা কবিতাৰ সৃষ্টি, সেই সৃষ্টিৰ স্থান প্ৰকৃতিৰ ওপৰত। এৰিষ্টটলে কোৱাৰ দৰে যিবিলাক বস্তু স্বভাৱতে ভয়ানক, যেনে ক্ৰূৰ যুদ্ধ, অতিপ্ৰাকৃত ৰাক্ষস আদি, সেইবোৰো কাব্যত চিত্ৰিত হলে আনন্দৰ কাৰণ হৈ পৰে। কিন্তু কবিতাৰ লক্ষ্য আনক একমাত্ৰ আনন্দ দিয়াটোৱেই নহয়। জাগতিক জ্ঞানৰ চৰম লক্ষ্য পুণ্যৰ শিক্ষা-দান কৰিবলৈকো ই কৰ্মকাৰ। গতিকে ইয়াৰপৰা এটা সিদ্ধান্তত উপনীত হোৱা যায় যে যেহেতু ধৰ্ম বা পুণ্যই জাগতিক জ্ঞানৰ চৰম সীমা আৰু যেহেতু কবিতাই ইয়াৰ শিক্ষাদান কৰিবলৈ সক্ষম, সেই হেতুকে কবিতাকে সুন্দৰ কৰ্মকৰ্তা বোলা যুক্তিযুক্ত।

হোৰেছৰ দৰে ছিদ্নিয়েও কাব্যই দুটা উদ্দেশ্য সাধন কৰে বুলি ভাবে। ইযে শিক্ষাদান কৰে আৰু আনন্দ দিয়ে। ৰেনেচাঁৰ প্ৰথমাৰ্দ্ধত কেতিয়াবা এটা আৰু কেতিয়াবা আনটোৰ ওপৰত সমালোচকে গুৰুত্ব দিয়া দেখা যায়। তথাপি শিক্ষাদানৰ আদৰ্শৰ প্ৰতিহে আলোচকৰ পক্ষপাতিত্ব থকা যেন লাগে। এইটো সঁচা কথা যে কেষ্টেলভেট্ৰোৰ দৰে কোনো কোনো সমালোচকে মত প্ৰকাশ কৰিছিল যে কবিতা প্ৰধানকৈ ৰচিত হয় আনন্দ দিয়াৰ উদ্দেশ্যেহে, উপযোগিতাৰ আদৰ্শ প্ৰচাৰৰ বাবে নহয়। ছিদ্নিয়ে হলে শিক্ষাদানৰ আদৰ্শৰ ওপৰতে বেছিকৈ নজৰ ৰাখিছে। কবিতাই যি আনন্দ দিয়ে তাৰ আৱশ্যকতা তেওঁ মুই কৰা নাই, কিন্তু কৈছে যে জীৱনৰ নিয়মানুবৰ্তিতা শিকোৱাৰ ই একপ্ৰকাৰ অস্ত্ৰ। তেওঁ আনন্দ আৰু হাস্যৰ মাজত এটা পাৰ্থক্য দেখিবলৈ পাইছে। তেওঁ কয় যে যদিও আনন্দৰ লগত হাঁহিৰো সংস্ৰৱ আছে তথাপি কব লাগিব যে হাঁহি উদ্ভৱ হয় অসামঞ্জস্যতাৰ ফলত; কিন্তু আনন্দৰ উদ্ভৱ হয় সাৰ্থকতা, সততা আৰু ঐক্যৰ কাৰণে। আমি বিকৃত প্ৰাণী দেখিলে হাঁহো, কিন্তু এনে প্ৰাণীৰ দৃষ্টিত আমি নিশ্চয় আনন্দ নাপাওঁ। ভাল সুবিধা পালে আমাৰ আনন্দ লাগে কিন্তু দুৰ্ঘটনাৰ বা দুৰ্ভাগ্যৰ বাবে আমি উপহাস কৰোঁ। আমাৰ বন্ধু-বান্ধৱ নাইবা দেশৰ

সুখ-সমৃদ্ধিৰ খবৰ পালে আমি আনন্দিত হওঁ, কিন্তু এনে সমৃদ্ধিৰ বাতৰি শুনি যেয়ে হাঁহে তেওঁ উপহাসৰ পাত্ৰহে হয়।[৭] গতিকে আনন্দই আমাৰ বুদ্ধি আৰু বিচাৰ শক্তিত খুন্দা মাৰে। মানসিক আৰু নৈতিক কিছুমান কাৰ্যৰ লগত ইয়াৰ সম্বন্ধ। আনন্দই শিক্ষাদান কাৰ্য গ্ৰহণযোগ্য কৰে কাৰণ শিক্ষাৰ অনুশাসন ইয়াৰ স্পৰ্শত কুমলি যায়। আনন্দৰ সংযোগত শিক্ষাই আনৰ হৃদয় স্পৰ্শ কৰা ক্ষমতা লাভ কৰে। আনৰ হৃদয় স্পৰ্শ কৰিবপৰা কবিতাৰ শক্তিয়ে মানুহৰ অন্তৰত কৰ্ম-প্ৰেৰণা যোগায় আৰু ইয়াৰ কাৰ্য অকল মানসিক সাম্যাবস্থা অনাৰ মাজতে শেষ হৈ নাযায়। এখন ট্ৰেজেডিয়ে মানুহৰ অন্তৰত ভাবানুভূতি জগায় আৰু ইয়ে লোকক জগতৰ অনিশ্চয়তাৰ শিক্ষা দিয়ে। ট্ৰেজেডিয়ে দয়া আৰু প্ৰশংসাৰ ফলদান কৰি এই জগতৰ অনিশ্চয়তাৰ আভাস দিযে আৰু কেনে দুৰ্বল ভেটিৰ ওপৰত সোণালী ঘৰৰ ছাদ তোলা হৈছে তাৰ সাক্ষ্য বহন কৰে। আন বহুতো ৰেনেছাঁৰ সমালোচকৰ দৰে ছিদ্‌নিৰো কবিতাৰ তিনিটা লক্ষ্যৰ ওপৰত নজৰ পৰিছে। এই তিনিটা হ'ল—শিক্ষাদান, আনন্দ-দান আৰু হৃদয়স্পৰ্শৰ যোগেদি জাগৰণ। ইযাত তেওঁ উইলছনে উপস্থাপন কৰা চিচাৰোৰ প্ৰদৰ্শিত পৰম্পৰাৰ অনুসৰণ কৰিছে। উইলছনে লিখিছে, "প্ৰগলভ বক্তাৰ কাৰণে তিনিটা বস্তু লাগে—শিক্ষাদান, আনন্দ-দান আৰু প্ৰৰোচন (persuasion)।"

চিচাৰোই মত প্ৰকাশ কৰিছিল যে এজন সুদক্ষ বক্তাৰ আনক বিশ্বাস জন্মোৱা, আনন্দ দিয়া আৰু প্ৰৰোচিত কৰা, এই তিনিওটা শক্তিয়ে থাকে। মধ্যযুগ আৰু ৰেনেছাঁৰ সময়ত বাগ্মিতাৰ সিদ্ধান্ত আৰু কাব্যিক সিদ্ধান্তৰ নিচেই ওচৰ সম্বন্ধ আছিল। গতিকে বাগ্মিতাৰ তিনিওটা লক্ষ্য কাব্যালোচনালৈকো সম্প্ৰসাৰিত হৈছিল।

An Apology For Poetry পুথিত ছিদ্‌নিযে ষোড়শ শতাব্দীত প্ৰচলিত হৈ থকা সাহিত্য সম্বন্ধীয় সকলো প্ৰত্যয়ৰে সাৰ গ্ৰহণ কৰি তাক

৭। "We laugh at deformed creatures wherein certainly we cannot delight. We delight in good senses, we laugh at mischances. We delight to hear the happiness of our friends, or country at which he were worthy to be laughed at that would laugh." *An Apology For Poetry*

সন্নিবিষ্ট কৰিছে। সমগ্ৰ ৰচনাখনৰ মাজেদিয়ে তেওঁৰ নৈতিক দৃষ্টিভঙ্গী প্ৰকট হৈ উঠিছে। তেওঁ ভাবে যে কবিয়ে শাসকসকলক নৈতিক আদৰ্শৰ শিক্ষা দিয়া উচিত। তাৰোপৰি, কবিসকলে দেশৰ ভালৰ বাবে চেষ্টা কৰিব লাগে। প্ৰাচীন চিন্তাশীল লোকৰ দৰে তেৰোঁ ভাবিছিল যে কাব্য সৃষ্টি প্ৰতিভা-সাপেক্ষ, কিন্তু প্ৰযত্ন-সাপেক্ষ নহয়। তথাপি প্লেটোৰ দৰে তেওঁ কবিসকলে প্ৰেৰণাৰ বলত সৃষ্টি কৰে বুলি নাভাবে। এজন নৈষ্ঠিক খ্ৰীষ্টিয়ান হিচাবে অকল ধৰ্ম-শাস্ত্ৰৰ আলোচনাৰ মাজতহে তেওঁ ভগবৎ-প্ৰেৰণাৰ উৎস বিচাৰি পাইছিল। তেওঁ দেখিবলৈ পাইছিল যে কবিসকলৰ এক-প্ৰকাৰ সহজাত ক্ষমতা (talent) আছে আৰু ইযাৰে বলত তেওঁলোকে চিত্ৰ-সংযোগ কৰাৰ উপৰিও দক্ষতাৰে আনৰ আগত নিজৰ অভিজ্ঞতাৰ বৰ্ণনা দিব পাৰে। ছিদ্‌নিয়ে লিখিছে, "আচলতে তেওঁলোকে (সমালোচক-সকলে) প্লেটোৰ আদৰ্শ দলিযাই পেলাই নিজৰ ভুলৰে পৰিচয় দিছে। মানুহ যিমানেই জ্ঞানী হয় সিমানেই তেওঁ প্লেটোক প্ৰশংসা কৰাৰ যুক্তিযুক্ত কাৰণ বিচাৰি পাব। বিশেষকৈ তেওঁ মোতকৈ কাব্যক বহুতো উচ্চস্থানত ৰাখিছে কাৰণ তেওঁ মানুহৰ বুদ্ধিৰ বহুত ওপৰলৈ গৈ কবিতা যে ভগবৎ-শক্তিৰপৰা উদ্ভব হৈছে, এই কথা কৈছে।"[৮] ছিদ্‌নিযে প্লেটোৰ প্ৰশংসা কৰিছে। কবিতাই মানুহক সৎবস্তুৰ জ্ঞান দিযাৰ সলনি মানুহৰ ভাবানুভূতি সজাগ কৰে আৰু তেওঁক ভাবপ্ৰৱণ কৰি তোলে বুলি প্লেটোৱে অভিযোগ তোলা কথাৰ তেওঁ প্ৰতিবাদ কৰা নাই। বৰং তেওঁ কৈছে যে প্লেটোৱে কাব্যক অবজ্ঞা কৰা নাই কিন্তু কাব্যৰ অপব্যৱহাৰৰ কথাহে তেওঁ কৈছে। ছিদ্‌নিৰ মতে যেতিয়া প্লেটোৱে সমসাময়িক কবিসকলক দোষ দিছিল তেতিয়া এই কবিসকলে দেৱতাসকলক ভুলকৈ কাব্যত উপস্থাপিত কৰিছিল আৰু

৮। "For indeed, I had much rather show their mistaking of Plato than go about to throw his authority ; whom the wise a man is, the more just cause he shall find to have in admiration ; especially since he attributeth unto Poesy more than myself do, namely to be a very inspiring of a divine force, far above man's wit.

An Apology for Poetry

এই দেৱতা-গোষ্ঠী সম্বন্ধে ভ্ৰান্ত ধাৰণা বিয়পোৱাত সহায় কৰিছিল। এনে ভ্ৰান্ত ধাৰণা আঁতৰোৱাই আছিল প্লেটোৰ উদ্দেশ্য। কবিসকলৰ ওপৰত দোষাৰোপ কৰা উদ্দেশ্য হয়তো তেওঁৰ নাছিল, কিয়নো ভ্ৰান্ত ধাৰণাবোৰৰ সৃষ্টিকৰ্তা কবিসকল নাছিল, কাৰণ এনে ধাৰণা সমাজৰ মাজতে প্ৰচলিত হৈ আছিল। ছিদ্‌নিৰ এই মত মূল অভিযোগৰপৰা আঁতৰি গৈছে। তেওঁৰ গোটেই ৰচনাখনৰ মাজেদি নৈতিকতাৰ প্ৰভাৱ স্পষ্টকৈ ফুটি ওলাইছে। কবিতাই শিক্ষাদান কৰা আদৰ্শৰ ওপৰত তেওঁ যি গুৰুত্ব দিছে সেই গুৰুত্ব আৰোপৰ দিশৰপৰাও প্লেটোৰ অভিযোগৰ বিচাৰ তেওঁ কৰিব পাৰিলে-হেঁতেন। কিন্তু ছিদ্‌নি দাৰ্শনিক নহয়। প্লেটোৰ প্ৰতি থকা তেওঁৰ শ্ৰদ্ধাৰ কাৰণে ছিদ্‌নিযে তেওঁৰ মতে এটা ব্যাখ্যাৰ অৱতাৰণা কৰিছে, কিন্তু প্লেটোৰ ৰচিত পুথিৰপৰা ইয়াৰ সমৰ্থন পোৱা নাযায়। প্লেটোৰ দাৰ্শনিক বিচাৰৰ প্ৰতি যেন ছিদ্‌নি উদাসীন হৈ ৰ'ল।

ৰেণে ডেকাৰ্ট (১৫৯৬—১৬৫০)
(Rene Descartes)

ডেকাৰ্ট এজন দাৰ্শনিক, গণিতজ্ঞ আৰু বৈজ্ঞানিক। তেওঁৰ দৰ্শনৰ মূল ভেটি হ'ল অঙ্কশাস্ত্ৰ। গণিতত আমি কিছুমান স্বতঃসিদ্ধ সত্যৰপৰা আৰম্ভ কৰাৰ সুবিধা পাওঁ। এই স্বতঃসিদ্ধ সত্যবোৰ সকলোৱে সমানভাৱে গ্ৰহণ কৰে; গতিকে ইয়াৰপৰা অনুমানৰ সহায়ত সিদ্ধান্ত গ্ৰহণ কৰাৰ এটা সুবিধা আছে। স্বতঃসিদ্ধ সত্যবোৰেই হ'ল আৰম্ভণী-স্থল আৰু ইয়াৰপৰা আমি বেছি জটিল ৰূপৰ সত্যত উপনীত হোৱাৰ সুবিধা পাওঁ।

ইন্দ্ৰিয়ৰ সহায়ত লাভ কৰা জ্ঞান নিৰ্ভুল জ্ঞান বুলি তেওঁ নাভাবে। জ্ঞানেন্দ্ৰিয়ৰ যোগেদি যি প্ৰত্যক্ষ জ্ঞান লাভ হয় সেই জ্ঞান অনেক সময়ত ভ্ৰান্তিমূলক। এনেকুৱা জ্ঞানে প্ৰকৃত সত্য বস্তুৰ ধাৰণা দিব নোৱাৰে কাৰণ এই জ্ঞান সাধাৰণতে বিশৃঙ্খল আৰু বিভ্ৰান্তিকৰ। আমাৰ টোপনিৰ অৱস্থাতো কিছুমান বস্তু দেখিবলৈ পাওঁ আৰু সপোনৰ সময় ছোৱাত ইয়াক সৎ বস্তু যেনেই লাগে, কিন্তু আচলতে এইবোৰ সত্য নহয়, ভ্ৰান্তিমূলকহে। গতিকে আমি শৰীৰ আৰু শাৰীৰিক কাৰ্যৰ ওপৰত সম্পূৰ্ণ সন্দেহাতীতভাৱে বিশ্বাস স্থাপন কৰিব নোৱাৰোঁ।

কিন্তু এটা কথা আছে যিটো সন্দেহাতীত। "মই ভাবোঁ, গতিকে মই আছোঁ" (*cogito ergo sum*)। মই যে সন্দেহ কৰোঁ বা চিন্তা কৰোঁ— এই কাৰ্যত কোনো সন্দেহ থাকিব নোৱাৰে। সন্দেহ কৰা মানে ভবা আৰু ভবাকাৰ্যই এজন ভবা মানুহৰ অস্তিত্বও বুজায়।

"মই আছোঁ বুলি সন্দেহ কৰোঁ।"

"কিন্তু মই যদি নাই তেনেহলে কোনে এইবোৰ সন্দেহ কৰিছে ?"

"অন্ততঃ যিজনে সন্দেহ কৰে তেওঁ আছে।"

"যেহেতু ময়েই সকলো সন্দেহ কৰিছোঁ, সেইহেতুকে সন্দিহান সন্দেহকাৰী মই যেনে তেনে থাকিব লাগিব। যদি মই নাথাকোঁ তেন্তে সন্দেহ কৰিম কেনেকৈ ?"

এনেকৈ আমি এটা স্বতঃ-প্ৰমাণিত সত্যত উপনীত হ'ব পাৰোঁ আৰু এই সত্য সম্পূৰ্ণৰূপে সন্দেহাতীত। কিন্তু কেনেকৈ আমি বহিৰ্জগত আৰু ঈশ্বৰ সম্বন্ধে এনে সন্দেহাতীত জ্ঞান লাভ কৰিব পাৰোঁ ? আমি দেখিছোঁ যে মানুহে অভিজ্ঞতাৰ সামগ্ৰী নোহোৱাকৈয়ো যুক্তি-নিৰ্ভৰ আলোচনা কৰিব পাৰে। ইয়াৰপৰা ডেকাৰ্টে বিশ্বাস কৰে যে মানুহে innate ideas বা আভ্যন্তৰীণ ধাৰণাৰ সহায়ত জ্ঞান লাভ কৰিব পাৰে। এনে এটা ধাৰণা হ'ল ঈশ্বৰ সম্বন্ধীয় ধাৰণা। মই নিজেই ঈশ্বৰ সম্বন্ধে থকা ধাৰণাৰ কাৰণ হ'ব নোৱাৰোঁ কিয়নো মই এটা সসীম জীৱ আৰু ঈশ্বৰৰ ধাৰণা হ'ল পূৰ্ণ আৰু অসীম শক্তিৰ ধাৰণা। এই ধাৰণাটো গতিকে ঈশ্বৰে নিজেই মোৰ অন্তৰত স্থাপন কৰিছে। ইয়াৰপৰাই প্ৰমাণিত হয় যে ঈশ্বৰ আছে। এনে ৰকমে তৰ্ক কৰিব পাৰি যে অসীমতাৰ ধাৰণা এক নেতিবাচক ধাৰণা। কিন্তু এনে যুক্তি কেতিয়াও গ্ৰহণীয় হ'ব নোৱাৰে কাৰণ সীমাবদ্ধ ধাৰণাৰ লগত অসীমৰ ধাৰণা যুক্ত হৈ আছে। তাৰোপৰি আমি যিবোৰ বস্তুৰ অভিজ্ঞতা লাভ কৰোঁ সেইবোৰ সকলো সসীম। নানান সসীম অভিজ্ঞতা যোগ কৰিলেও তাৰ যোগফল সসীমেই হ'ব, অসীম হ'ব নোৱাৰে। এইদৰে অসম্পূৰ্ণতাৰ ধাৰণাই সম্পূৰ্ণতাৰ ধাৰণাও মনলৈ আনে। "সন্দেহে সত্যৰ এটা মানদণ্ড বিচাৰে, অসম্পূৰ্ণতাই পূৰ্ণতাৰ মানদণ্ডৰ অস্তিত্ব বুজায়।"

যেতিয়া ঈশ্বৰৰ অস্তিত্ব প্ৰমাণিত হ'ল, তেতিয়া বহিৰ্জগতৰ অস্তিত্বৰ প্ৰমাণ ইয়াৰপৰাই লাভ কৰিব পাৰি। ঈশ্বৰ সৎ। তেওঁ প্ৰবঞ্চনা নকৰে।

তেওঁ শৰীৰৰ ওপৰত বিশ্বাস কৰাৰ প্রবল প্রবণতা আমাৰ অন্তৰত দিছে; গতিকে এই শৰীৰবোৰৰো অবস্থিতি আছে। এই শৰীৰবোৰৰ অস্তিত্ব আমাৰ চিন্তাৰ ওপৰত নির্ভৰশীল নহয়। এনেকৈ স্বাধীনভাৱে বর্তি থাকিব পৰা বস্তুকে substance বা পদার্থ বোলা হয়। একেটা মাথোন শ্রেষ্ঠ পদার্থ বা substance আছে। এইটো ঈশ্বৰ। আন দুটা পদার্থ হ'ল মন আৰু শৰীৰ। মন শৰীৰৰ বিপৰীত। মনৰ ধর্ম চিন্তাশক্তি আৰু শৰীৰৰ ধর্ম বিস্তাৰ। মন স্বাধীন। যদিও শৰীৰ আৰু মনৰ সংযোগ আছে তথাপি দুয়োটা বস্তুৱেই স্বতন্ত্র। শাৰীৰিক অৱস্থা এটাই মানসিক অবস্থাৰ সৃষ্টি নকৰে অথবা এটা মানসিক অৱস্থাই শাৰীৰিক অৱস্থাৰ সৃষ্টিৰ কাৰণ নহয়। শাৰীৰিক কিছুমান কার্যই মনৰ কেৱল ক্ষোভৰ কাৰণহে হয়।

যি আত্মাই চিন্তা কৰে সেই আত্মাৰ ধাৰণা আভ্যন্তৰীণ (innate)। ইয়াৰ স্থান মগজুৰ পাইনিয়াল গ্রেণ্ডত (pineal gland)। আত্মা জৈৱিক শক্তি নাইবা জীৱনী শক্তিৰ (animal spirits or vital spirits) সংস্পর্শলৈ আহে, আৰু এই সংস্পর্শৰ কাৰণে পৰস্পৰৰ মাজত কার্যৰ সংঘটন সম্ভৱ হয়। ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য বস্তুৱে জৈৱিক শক্তিৰ আলোড়ন তোলে, এই আলোড়ন পাইনিযাল গ্রেণ্ডলৈ প্রবাহিত হয় আৰু এনেকৈ সংবেদনৰ (sensation) সৃষ্টি হয়।

ডেকাৰ্টৰ মতে ছটা প্রধান ভাব আছে (emotion)। এইবোৰ হ'ল— বিস্ময়, ভালপোৱা, বা ৰতি, ঘৃণা বা জুগুপ্সা, হর্ষ আৰু শোক। এই ভাব বা emotion বোৰে জৈৱিক শক্তিৰ মাজত গতিৰ সঞ্চাৰ কৰে আৰু ইয়াৰ ফলত পাইনিয়াল গ্রেণ্ডৰ লগত সংযোগ ঘটে। এনেকৈয়ে সংবেদন বা sensation অৰ সৃষ্টি হয়। কেতিয়াবা কেতিয়াবা আত্মায়ো জৈৱিক শক্তিৰ মাজলৈ গতি আনিব পাৰে। যেনে, মই কেতিয়াবা কেতিয়াবা আঁতৰি থাকিব খোজা পৰিস্থিতিৰ সন্মুখীন হ'বলৈকো সাহ কৰিব পাৰোঁ। ডেকার্টৰ মতে ইন্দ্রিয় সাতোটা, পাঁচোটা বাহিৰৰ আৰু দুটা ভিতৰৰ। ভিতৰত থকা ইন্দ্রিয় দুটা হ'ল ক্ষুধা আৰু ভাবানুভূতিৰ ইন্দ্রিয়। যিবোৰ স্নায়ু পাকস্থলী আৰু শৰীৰৰ আন আন অংশৰ লগত সংযুক্ত হৈ আছে আৰু যিবোৰে স্বাভাৱিক অভাববোৰৰ সন্তুষ্টি আনে সেইবোৰকে আভ্যন্তৰীণ ইন্দ্রিয়-ক্ষুধা বা appetite বোলা হয়। যিবোৰ স্নায়ু মগজুৰপৰা হৃৎপিণ্ডলৈ সংযুক্ত হৈ

আছে আৰু যিবোৰে বিভিন্ন ভাবানুভূতিৰ সৃষ্টি কৰে সেইবোৰেই হ'ল ভাবৰ ইন্দ্ৰিয় অথবা organ of emotion.

ডেকাৰ্টৰ কল্পনাৰ ধাৰণাৰ মাজত স্মৃতিও সোমাই পৰিছে। কল্পনাই ইন্দ্ৰিয়ৰ যোগেদি লাভ কৰা ছাপবোৰ গ্ৰহণ কৰি কিছু সময়ৰ কাৰণে সেইবোৰক চিত্ৰৰদৰে ধৰি ৰাখে। শৰীৰ, জৈৱিক শক্তি নাইবা আত্মাৰ প্ৰভাৱত কল্পনা সক্ৰিয় হৈ উঠিব পাৰে। যেতিয়া কল্পনাৰ কাৰ্যকৰী শক্তি আত্মাৰপৰা ওলাই আহে তেতিয়া জ্ঞানেন্দ্ৰিয়ৰ যোগেদি লাভ কৰা চিত্ৰবোৰৰ সংযোগ কৰিয়েই ই ক্ষান্ত নহয়। যি স্বাধীন ইচ্ছা-শক্তিয়ে কল্পনা জগাই তোলে, সেই শক্তিৰ প্ৰভাৱতেই স্বাভাবিক জীৱনত অভিজ্ঞতা লাভ নকৰা নতুন নতুন বস্তু আৰু নতুন নতুন ধাৰণাৰ সৃষ্টি কৰিবলৈ কল্পনাই শক্তি লাভ কৰে। এনে ধৰণৰ কল্পনাকে কাব্যিক কল্পনা বোলা যায়। ইয়াৰ এটা বৈশিষ্ট্য আছে কাৰণ ইয়ে নতুন নতুন ধাৰণাৰ উদ্ভাবন কৰি জীৱনত অভিজ্ঞতা লাভ নকৰা বস্তুৰো সুস্পষ্ট চিত্ৰৰ সংযোগ কৰিব পাৰে। এই কল্পনাৰ এটা অতুলনীয় শক্তি এয়ে যে যেতিয়া ই নতুন চিত্ৰ-সংযোগ কৰে তেতিয়া ইন্দ্ৰিয়বোৰে কঢ়িয়াই অনা বাহ্যিক জগতৰ ছাপ ইয়াৰ ওপৰত নপৰে।

ডেকাৰ্টৰ মতে কাব্য প্ৰতিভাৰ ফল, শিক্ষা-দীক্ষাৰ ফল নহয়। প্ৰতিভাশালী লোকে নিজৰ মনৰ ধাৰণাবোৰ, প্ৰতিভা নথকা অথচ শ্ৰমেৰে কবিতাৰ কৌশল আয়ত্ত কৰা লোকজনৰ তুলনাত বহু বেছি দক্ষতাৰে আনৰ আগত উপস্থাপিত কৰিবলৈ সক্ষম হয। কবিতাই আমাক আনন্দ দিয়ে কিন্তু ই বৌদ্ধিক আনন্দ নহয। এই আনন্দ বুদ্ধিৰ সংযোগ হোৱা একপ্ৰকাৰ ভাবানুভূতিৰ আনন্দ। এই আনন্দ আত্মাৰ অনুভূত আনন্দ। শুদ্ধ বৌদ্ধিক আনন্দৰ উদ্ভৱ হয় বোধশক্তিৰপৰা আৰু ই ভাব-মিশ্ৰিত নহয়, কিন্তু নন্দনতাত্ত্বিক আনন্দৰ লগত ভাবৰ সংযোগ আছে। বস্তু আৰু ঘটনাৰ কাব্যিক উপস্থাপনে কল্পনাশক্তি সজাগ কৰে আৰু ইয়ে আৰ্টৰ যোগেদি প্ৰকাশিত হোৱা চিত্ৰবোৰৰো আনৰ অন্তৰত পুনৰ নিৰ্মিত কৰে। এই পুনৰ নিৰ্মিত চিত্ৰবোৰে বিভিন্ন ভাবানুভূতিৰ উদ্ৰেক কৰাৰ ফলত মানুহে নন্দনতাত্ত্বিক আনন্দ লাভ কৰে। নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতা এক প্ৰকাৰ ভাবানুভূতি মিশ্ৰিত বৌদ্ধিক অভিজ্ঞতা।

ভাবানুভূতিৰ লগত সম্বন্ধ নথকা বৌদ্ধিক আনন্দ নন্দনতাত্ত্বিক আনন্দৰ-পৰা বেলেগ। আমি যেতিয়া জগত আৰু প্ৰকৃতিৰ ৰহস্য অবগত হওঁ নাইবা আত্মা বা ঈশ্বৰৰ কথা জানিব পাৰোঁ তেতিয়া নিশ্চয় আমি এক প্ৰকাৰ আনন্দ পাওঁ কিন্তু এই আনন্দ সম্পূৰ্ণৰূপে বৌদ্ধিক। এনে সময়ত আত্মাই পোনপটীয়াকৈ বস্তুৰ স্বৰূপ জানিবলৈ সমৰ্থ হয়। বৌদ্ধিক আনন্দ আত্মাৰ-পৰা উদ্ভূত হোৱা আনন্দ। নন্দনতাত্ত্বিক আনন্দৰ মাজতো আত্মাৰ কাৰ্য আছে কিন্তু ইয়াত আত্মাই কল্পনাৰ প্ৰভাৱত কাম কৰে আৰু এনে কল্পনা কলাকৃতিৰ মাজত উপস্থাপন কৰা চিত্ৰৰ প্ৰভাৱত জাগৰিত হয়। মঞ্চত যেতিয়া আমি নাট্যাভিনয় চাওঁ তেতিয়া বিচিত্ৰ ঘটনা-সংযোগৰ ফলত আমাৰ কল্পনা-শক্তি জাগি উঠে আৰু বেলেগ বেলেগ ভাববো সঞ্চাৰ মনৰ মাজত হয। এনেদৰে কল্পনাৰ সহায়ত ভাববোৰ উদ্‌বুদ্ধ হ'লে আমি আনন্দ পাওঁ। ইয়াৰ বাবে কৰুণ ঘটনা মঞ্চত উপস্থাপিত কৰিলেও তেনে উপস্থাপন গ্ৰহণীয় হয কাৰণ ই কল্পনাৰ মাজেদি আহিহে ভাব জগাই তোলে। আৰ্টৰ আবেদন কল্পনাৰ মাজেদি অহা ভাবৰ উদ্দীপন। এইবাবে মঞ্চত কৰুণ ঘটনা-সংযোগ দেখা পালেও সি আমাৰ অৰ্থাৎ দৰ্শকৰ কাৰণে বেদনা-দায়ক নহয়। আমাৰ অবচেতন মনত এইবোৰ ঘটনাৰ অবাস্তবতাৰ জ্ঞান ৰৈ থাকে।

দৃষ্টিভঙ্গী আৰু অনুশীলনৰ দিশত ডেকাৰ্ট বুদ্ধিনিষ্ঠ। আৰ্ট আৰু কাব্য সম্বন্ধে গভীৰ ভাবে মনোনিবেশ কৰাৰপৰা গাণিতিক জ্ঞানে তেওঁক বিৰত কৰিছে। পৰবৰ্তী যুগত ডেকাৰ্টৰ প্ৰভাৱৰ ফলতে কিছুমানে কবিতাৰ ওপৰত কঠোৰ নিয়ম যাপি দিছিল। কলা সৃষ্টিৰ ওপৰত বিচাৰশক্তিৰ অনুশাসনে কলাৰ মান উন্নত কৰিব বুলি ভবা হৈছিল; কিন্তু ডেকাৰ্টে মনটো এটা স্বতন্ত্ৰ পদাৰ্থ (substance) বুলি উপনীত হোৱা সিদ্ধান্তৰ কেইটামান কুফল সহজতে ধৰা পৰে। অধ্যাপক হোৱাইটহেদে (Whitehead) মত প্ৰকাশ কৰিছে যে মনটো এক স্বতন্ত্ৰ পদাৰ্থ বুলি গৃহীত হোৱা ধাৰণাৰ ফলত "অকল ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতাৰ ওপৰতে যে গুৰুত্ব আৰোপিত হ'ল এনে নহয়, কিন্তু ইয়ে ব্যক্তিগত নৈতিক আদৰ্শৰ মাজলৈকো মানুহক টানি নিলে। ইয়াৰ ফলত যিবোৰ প্ৰমূল্য ব্যক্তিগত মানসিক জীৱনৰ অভিজ্ঞতাৰ সহায়ত প্ৰমাণ কৰিব পৰা নাযায় সেইবোৰ প্ৰমূল্য ভাগি পৰাৰ সুবিধা ঘটিল। অকল

নৈতিক প্ৰমূল্যৰ ক্ষেত্ৰতে নহয়, নন্দনতাত্ত্বিক প্ৰমূল্যৰ ক্ষেত্ৰতো এই একে অৱস্থাৰে সৃষ্টি হ'ল।"[৯] বেনিদিট্টো ক্ৰোচে তেওঁৰ (Aesthetic) নামৰ পুথিত লিখিছে, "ডেকাৰ্টৰ মতানুসৰণ কৰা লোকসকলে নন্দনতাত্ত্বিক কল্পনাৰ ব্যাখ্যা দিবলৈ অসমৰ্থ।"[১০] হাৰ্বাট ৰীডে (Herbert Reade) ডেকাৰ্টৰ ওপৰত লিখা ৰচনাত মন্তব্য প্ৰকাশ কৰিছে, "আমি আগতে দেখিলোঁ যে তেওঁৰ দ্বৈত নীতিয়ে নন্দনতাত্ত্বিক প্ৰমূল্যৰ অস্বীকাৰ কৰিছে। আধ্যাত্মিক সজীৱতাৰ অবিহনে সৌন্দৰ্য এটা যান্ত্ৰিক ঐক্য (mechanical harmony) মাথোন, যি ঐক্যৰ মাজত চমৎকাৰিত্ব নাথাকে। সৌন্দৰ্যৰ এনে ধাৰণাই আচলতে কিছুমান নন্দনতাত্ত্বিক সিদ্ধান্তৰো সমৰ্থন লাভ কৰিছে। কিন্তু এনে ধাৰণাই কবিক সন্তুষ্ট কৰিব পৰা নাই কিয়নো তেওঁ অনুভব কৰে যে তেওঁৰ আৰ্টৰ ৰূপ এটা বৃহত্তৰ সংবস্তুৰ অংশ আৰু ইয়াৰ এটা সৌন্দৰ্য আছে যি সৌন্দৰ্য ইন্দ্ৰিয়সমূহৰ কৰ্মৰ যোগেদি লাভ কৰা নাযায়। স্পষ্টকৈ ক'লে, কাৰ্টিজান দৰ্শনে এই সাৰ্বজনীনতা লাভ কৰিব নোৱাৰিলে আৰু যেতিয়ালৈকে এই দৰ্শনৰ প্ৰভাৱ গধৰ আছিল তেতিয়ালৈকে মহৎ আৰ্টৰ সৃষ্টি হোৱাও নাছিল।"[১১]

৯। The doctrine of mind as an independent substance "leads directly not only to private worlds of experience, but also to private worlds of morals. It involves the break up of all values that cannot be proved within the strictly private world of psychological experience—and that invalues not only all ethical values but also all aesthetic values (for there is no beauty without an objective and material form.)
—*Collected Essays in Literary Criticism* by Herbert Reade

১০। "Cartesianism was incapable of an aesthetic imagination."

১১। We have already seen that his first principle of dualism leads to a denial of aesthetic values. Beauty can only be a mechanical harmony devoid of spiritual animation, deficient in the sense of glory. Such a concept of beauty has, in fact, satisfied certain school of aesthetic theory. But it has not satisfied the poet himself, who realises that the

বেন জনছন (১৫৭৩-১৬৩৭)
(Ben Jonson)

ছিদ্‌নিৰ ওপৰত গ্ৰীক আৰু ইটালীয় লেখকৰ প্ৰভাৱ অতি স্পষ্ট। নিয়মাধীন নোহোৱা ৰোমাণ্টিক প্ৰভাৱবোৰে চঞ্চল কৰা সমাজ এখনৰ মাজত থাকিও জনছন ধ্ৰুপদী আদৰ্শৰ প্ৰতি আকৃষ্ট হৈছিল কাৰণ এই আদৰ্শৰ মাজত তেওঁ পাইছিল শৃঙ্খলা, সমতা আৰু ঐক্য। তেওঁ স্পষ্ট ৰূপতে এজন নব্য-ধ্ৰুপদী কিন্তু তেওঁৰ ব্যক্তিগত ৰুচি আৰু মনোবৃত্তিৰ বাবে অ'ত ত'ত প্ৰকাশিত হোৱা স্বাধীন চিন্তা আৰু স্বকীয় বিচাৰ-শক্তিৰ পৰিচয় পাওঁ। এটা সৌন্দৰ্য আৰু মাধুৰ্য পৰিমাপক মানদণ্ড বিচাৰি উলিয়াই তাৰ সহায়ত সৃষ্টিশীল কলাকাৰসকলৰ মাজত একপ্ৰকাৰ নিয়মানুবৰ্তিতাৰ প্ৰতি আগ্ৰহ জন্মোৱাৰ চেষ্টা তেওঁ কৰিছিল। তেওঁ অভিমত প্ৰকাশ কৰিছিল যে যেনেকৈ নীতিৰ ক্ষেত্ৰত কিছুমান মানদণ্ড আছে তেনেকৈ আৰ্টৰ ক্ষেত্ৰতো এটা মানদণ্ড আছে। তথাপি তেওঁ নৈতিকতাৰ ওপৰত অত্যধিক গুৰুত্ব দিয়া নাছিল। অৱশ্যে হোৰেছৰ দৰে তেওঁ মত প্ৰকাশ কৰিছিল যে কাব্যৰ লক্ষ্য শিক্ষা আৰু আনন্দ-দান। "এই দুটাই (কবিতা আৰু চিত্ৰশিল্পই) আনন্দ আৰু শিক্ষা, এই দুটাৰ প্ৰতিয়ে লক্ষ্য ৰাখে।"[১২]

চাৰিটা বস্তুৰ ওপৰত জনছনৰ কবিতা-তত্ত্ব নিৰ্ভৰ কৰে। এই কেইটা হ'ল (ক) স্বাভাৱিক প্ৰতিভাৰ সততা (ingenium), (খ) অনুশীলন, (গ) অনুকৰণ, (ঘ) নিৰ্ভুল অধ্যয়ন আৰু পঠন-বহুলতা (lectio)।

(ক) কবি দাৰ্শনিক নাইবা নীতিবাদী লোক নহয়। তেওঁ নিজৰ মনৰ

---

forms of his art are part of some larger reality, of some glory beyond the activity of the senses. This universality is precisely what the Cartesian philosophy could not attain and precisely for that reason no great art has prevailed during the domination of the Cartesian spirit."

—*Collected Essays in Literary Criticism by Herbert Reade*

১২। "They both (poetry and painting) behold pleasure and profit as their common object."

—*Poesis et Picture*

সম্পদ উপযুক্ত শব্দ-মাধ্যমেৰে উবুৰিয়াই দিবলৈ সমৰ্থ হব লাগে আৰু ইয়াকে কৰোঁতে তেওঁ সাধাৰণ উক্তিৰ ওপৰলৈকো উঠিব পাৰিব লাগে।

(খ) অকল প্ৰতিভাৰ পূৰ্ণতাই যথেষ্ট নহয়। সঘন অনুশীলনৰ মূল্যও যথেষ্ট। যদি কোনো কবিয়ে প্ৰাচীন লেখকৰ স্তৰত উপনীত হ'ব নোৱাৰে তেন্তে তেওঁ ততালিকে ক্ৰুদ্ধ হৈ উঠিব নালাগে, কিন্তু তেওঁ ধৈৰ্যেৰে আকৌ এবাৰ চেষ্টা কৰি চোৱা উচিত। জনছনৰ মতে কবিতা স্বতঃস্ফূৰ্ত আৰ্ট নহয়, কিন্তু ই মানুহৰ কষ্টকৰ পৰিশ্ৰমৰ ফল।

(গ) কবিৰ তৃতীয় প্ৰয়োজনীয় বস্তু হ'ল অনুকৰণ অৰ্থাৎ আন কবিৰ বস্তুকো নিজৰ ব্যৱহাৰৰ কাৰণে অন্যৰূপলৈ পৰিবৰ্তন কৰাৰ সামৰ্থ্য। কবিয়ে আন এজন সৎ কবিক আদৰ্শ হিচাবে লৈ তেওঁক এনেভাবে অনুসৰণ কৰিব লাগে যাতে অৱশেষত তেওঁ সৎ কবিৰ পৰ্যায়লৈ উঠিব পাৰে, যাতে তেওঁ সেই কবিলৈ ৰূপান্তৰিত হ'ব পাৰে আৰু তেওঁৰ সৃষ্টিয়ে মৌলিক সৃষ্টি বুলি গৃহীত হোৱাৰ যোগ্যতা লাভ কৰে।[১৩] অনুকৰণৰ কথা কওঁতে জনছনে অন্ধ অনুৰূপ চিত্ৰণৰ কথা কোৱা নাই। তেওঁ মৌমাখিৰ উদাহৰণ দিছে আৰু কৈছে যে কবিয়ে বছা বছা পুথি পঢ়ি মৌমাখিৰ দৰে মৌ সংগ্ৰহ কৰি তেওঁৰ ৰচনাৰ মাধুৰ্য বঢ়াই তুলিব লাগে। ভাৰ্জিলে এইটো কৰিছিল।

(ঘ) কবিৰ বিশেষভাৱে আৱশ্যকীয় কথাটো হ'ল নিভুল অধ্যয়ন আৰু পঠন-বহুলতা কাৰণ পঠন-বহুলতাই পূৰ্ণ মানব তৈয়াৰ কৰিব পাৰে।

যদিও জনছনে কবিৰ ক্ষেত্ৰত মানসিক শৃংখলাৰ ওপৰত গুৰুত্ব আৰোপ কৰিছিল তথাপি তেওঁ কিছুমান নিয়ম বান্ধি দি কবিসকলৰ স্বতন্ত্ৰতা অপহৰণ কৰিব খোজা নাছিল। "কবিৰ স্বাধীনতা সীমিত কৰিবলৈ, বৈয়াকৰণ বা দাৰ্শনিকসকলৰ দৰে কিছুমান নিয়ম বান্ধি দিয়াৰ পক্ষপাতী মই নহওঁ।"[১৪]

জনছনৰ তত্ত্বই অধ্যয়ন আৰু সযত্ন অনুশীলনৰ কথাহে বেছিকৈ কৈছে কিন্তু সৃষ্টিধৰ্মী কল্পনা আৰু তাৰ স্বৰূপৰ বিষয়ে একো কোৱা নাই। যদিও কাব্য-ৰচনাৰ বাবে অধ্যয়ন আৰু শ্ৰম অপৰিহাৰ্য তথাপি সৎ নাইবা উচ্চ কাব্য-সৃষ্টিৰ কাৰণে এই দুটাই একমাত্ৰ বস্তু নহয়। কোৱা বাহুল্য যে ভাল কাব্য ৰচনাৰ কাৰণে যিটো বস্তুৰ অতি আৱশ্যক সেই বস্তুটো হ'ল সৃষ্টিশীল কল্পনাৰ

১৩। Poeta

১৪। Poeta

বাধাহীন গতি। কল্পনাৰ এনে গতিয়ে স্বৰ্গ-পৃথিবী আৰু পৃথিবী-স্বৰ্গ সংলগ্ন কৰিব পাৰে বুলি তেওঁৰে সমসাময়িক ভালেমান লেখকে বিশ্বাস কৰিছিল। ছিদ্‌নিয়েও এনে এটা মতৰ পোষকতা কৰিছিল। কিন্তু বেন জনছনৰ লেখাত এনে আদৰ্শৰ উল্লেখ নাই।

এৰিষ্টটলৰ প্ৰতি জনছনৰ গভীৰ শ্ৰদ্ধা আছিল আৰু এওঁক নিখুঁত সমালোচক আৰু প্ৰকৃত বিচাৰক বুলি তেওঁ অভিহিত কৰিছিল। স্বৰূপাৰ্থত জনছনে 'পয়েটিকছ্' পুথিৰ সিদ্ধান্তক পুনৰাই দোহাৰিছে। এইজনা শক্তিশালী গুৰুৰ আদৰ্শৰপৰাও যে তেওঁ ক'তো ক'তো আঁতৰি আহিছিল, এই কথাও অসত্য নহয়। জনছনে সময়ৰ ঐক্যৰ ওপৰত বেছিকৈ নজৰ ৰাখিছে, আৰু কৈছে যে "কবিতাৰ বিচাৰ কৰিবলৈ কবিৰহে সামৰ্থ্য আছে, কিন্তু সকলো কবিৰ নহয়, অকল সৎ কবিৰহে।" এনে এটা উক্তি যুক্তিৰ ফালৰপৰা সমৰ্থনযোগ্য নহয়। যি এৰিষ্টটলে কাব্য ভালকৈ বিচাৰ কৰিব পাৰে বুলি তেওঁ কৈ গৈছে সেইজনা এৰিষ্টটলো কবি নাছিল। ভাল কবিতাৰ সোৱাদ ল'বলৈ সমালোচকৰ নিশ্চয় কল্পনা কৰিব পৰা ক্ষমতা থাকিব লাগিব। জনছনে বোধহয় ক'ব খুজিছিল যে এনে কল্পনা-শক্তিৰ অভাৱত কাব্যৰ উচিত বিচাৰ অসম্ভব। তেওঁৰ উক্তিৰ ল'গত এই অৰ্থৰ কিছু মিল আছে।

জনছন এজন ধ্ৰুপদী আদৰ্শৰ মানুহ কিন্তু তেওঁ কিছু পৰিমাণে উদাৰ। পৰবৰ্তী যুগৰ বিচাৰৰ কাৰণে তেওঁ এটা আৱশ্যকীয় কথা উল্লেখ কৰিছে। সঁচাকৈয়ে ভাল সৃষ্টিৰ কাৰণে এজন কবিয়ে গভীৰ অধ্যয়ন আৰু কঠোৰ পৰিশ্ৰম কৰিব লাগে।

সঁচা কথা, যে জনছনে সৌন্দৰ্য আৰু ভাৱৰ লগত সম্বন্ধ থকা কোনো প্ৰশ্নৰে উত্তৰ দিয়াৰ যত্ন কৰা নাই। আনহাতে, ডেকাৰ্টৰ দৰে তেওঁৰ দৃষ্টিভঙ্গীও দাৰ্শনিক নহয়। গতিকে ভাল লেখাৰ কাৰণে তেওঁৰ মন্তব্য উপযোগী হ'লেও তেওঁ নন্দনতাত্ত্বিক দিশৰপৰা কাব্যালোচনা কৰা নাই। ঐক্য আৰু সমতাৰ প্ৰীতিৰ কাৰণে তেওঁ সহজতে প্ৰাচীন প্ৰসিদ্ধ লেখক-সকলৰ পিনে চাইছিল আৰু তেওঁলোকৰ মাজত মনৰ আদৰ্শ উজ্জ্বল ৰূপত দেখিবলৈ পাইছিল।

ড্ৰাইদেন (১৬৩১—১৭০০)
(Dryden)

বেন জনছনৰ দৰে ড্ৰাইদেনো এজন নব্য ধ্ৰুপদী লেখক। সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰত লেখকে উপস্থাপন কৰা অভিমতবোৰ পৰীক্ষা নকৰাকৈ তেওঁ কেতিয়াও গ্ৰহণ নকৰে, লাগে তেওঁ এৰিষ্টটলেই হওক, নাইবা হোৰেছ বা বইলুৱেই (Boileau) হওক। ধ্ৰুপদী আৰ্টৰ প্ৰতি অতি শ্ৰদ্ধাশীল হোৱা সত্বেও তেওঁ কেতিয়াও পাহৰি যোৱা নাছিল যে সাহিত্য এনে এটা শক্তি যি শক্তিৰ বিকাশ জাতীয় জীৱনৰ বিকাশৰ লগে লগে সাধিত হয় আৰু প্ৰত্যেক নতুন যুগতে যুগোচিত উন্নতিৰ পটভূমিত ই প্ৰকাশ লাভ কৰে। "এৰিষ্টটলে এনেদৰে কৈছে—এইকথাই যথেষ্ট নহয়, কাৰণ এৰিষ্টটলে ছফোক্লিছ আৰু ইউৰিপিডিছৰপৰা ট্ৰেজেডিৰ আৰ্হি (model) গ্ৰহণ কৰিছিল আৰু তেওঁ যদি আমাৰ নাটক দেখিলেহেঁতেন তেন্তে তেওঁ হয়তো নিজৰ মনৰ পৰিবৰ্তন সাধিলেহেঁতেন।" প্ৰাচীন লেখকসকলৰ নিষ্প্ৰাণ অনুকৰণ কৰিয়েই আধুনিক লেখক সন্তুষ্ট হ'ব নোৱাৰে। তাৰ সলনি তেওঁলোকে নিজৰ প্ৰতিভা আৰু চাৰিওফালে দেখিবলৈ পোৱা জীৱনৰপৰা প্ৰেৰণা লাভ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰে।

এৰিষ্টটল আৰু হোৰেছৰ দৰে ড্ৰাইদেনেও বিশ্বাস কৰে যে কবিয়ে প্ৰকৃতিৰ অনুকৰণ কৰে। কিন্তু কবিয়ে যদি আনৰ আত্মাৰ ওপৰত প্ৰভাব বিস্তাৰ কৰি অন্তৰত ভাবানুভূতি জগাই তুলিব খোজে, তেন্তে তেওঁ কেতিয়াও জীৱনৰ হুবহু চিত্ৰ নকল কৰি এই কাম কৰিব নোৱাৰে। কবি হোৱাৰ কাৰণে স্বাভাৱিকতে তেওঁ ইয়াৰ পৰিবৰ্তন সাধে। তেওঁ নতুন বস্তুৰ সৃষ্টি কৰে। বাস্তৱ বা প্ৰকৃতিবাদী সিদ্ধান্তৰ প্ৰতি, এইবাবে, ড্ৰাইদেনৰ কোনো আকৰ্ষণ নাই। জীৱনক কেৱল জীৱন হিচাবে চিত্ৰিত কৰোঁতেই শিল্পীৰ কাম শেষ নহয় কাৰণ তেওঁ বিশ্বাস কৰে যে আৰ্টিষ্টৰ আকৰ্ষণ সৌন্দৰ্য আৰু সৌন্দৰ্যৰ যোগেদি আনন্দ সৃষ্টি কৰাৰ প্ৰতিহে। ড্ৰাইদেনৰ মতে কবিতা বিচাৰ শক্তিৰদ্বাৰা শাসিত কল্পনাৰপৰা উদ্ভৱ হয়। তেওঁ *Annas Mirabilis* পুথিৰ পাতনিত লিখিছে, "কবি-কল্পনাৰ প্ৰথম কাম আবিষ্কাৰ অথবা ভাবৰ উদ্ভাৱন, দ্বিতীয়, fancy (নিকৃষ্ট কল্পনা) নাইবা বিচাৰ-শক্তিয়ে বিষয়-বস্তুৰ উপযোগীকৈ সজাই তোলা ভাৱনাৰ বিশেষ বিশেষ পৰিবৰ্তনসাধন, তৃতীয়

হ'ল বাগ্মিতা, নাইবা ভাবনাক অলঙ্কাৰ-মণ্ডিত কৰি অর্থ প্রকাশক, বিচিত্র আৰু ধ্বনিযুক্ত শব্দ-মাধ্যমেৰে সজাই তোলা কৌশল। আবিষ্কাৰত কল্পনাৰ দ্রুতগতি, fancyত উর্বৰতা আৰু প্রকাশভঙ্গীত যথাযথতা (accuracy) পৰিলক্ষিত হয়।"[১৫]

ড্রাইদেন হবছৰ Hobbes (১৫৮৮-১৬৭৯) শিষ্য আছিল, বিশেষকৈ ৰাজনৈতিক আদর্শ অনুসৰণৰ ক্ষেত্রত। কাব্য-ৰচনাৰ আদর্শৰ ক্ষেত্রতো তেওঁ হবছৰদ্বাৰা প্রভাৱান্বিত হৈছিল সন্দেহ নাই। হবছে Leviathan অত লিখিছে যে কল্পনা আৰু স্মৃতি দুযোটাই একে বস্তু আৰু নানান কাৰণত এই দুটাৰ নাম ভিন ভিন হয়। স্মৃতিত থুপাই থোৱা চিত্রবোৰ সংযোজন-কার্যই হ'ল ৰচনা-কার্য। হবছে কোৱাৰ দৰে এই কার্য এজনে কোঠা এটা সাৰি এটকুৰা মুক্তা বিচৰাৰ সদৃশ, নাইবা এটা কুকুৰে পথাৰখন ঘূৰি ঘূৰি গন্ধৰ সন্ধান পোৱাৰ দৰে নাইবা কবিতাৰ অন্ত্যমিল পাবলৈ মানুহে বিচৰা অক্ষৰ-সংযোগৰ নিচিনা। প্রায় একে সুৰতেই ড্রাইদেনেও লিখিছে যে লেখকৰ কল্পনা-শক্তিয়ে জঁপিয়াই ফুৰা কুকুৰ এটাৰ দৰে স্মৃতিৰ পথাৰত ঘূৰি ফুৰি তাৰপৰা উচিত সামগ্রী গ্রহণ কৰে।

টমাচ হবছে মনোবৈজ্ঞানিক দৃষ্টিভঙ্গীৰ কাণৰপৰা সাহিত্য-তত্ত্বৰ বিচাৰ আৰম্ভ কৰি তাৰ বিকাশ-সাধন কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছিল। হবছৰ মতে মনত এনে কোনো ধাৰণাৰ স্থান নাই যি ধাৰণা আংশিকভাৱে বা সম্পূর্ণৰূপে এদিন ইন্দ্রিয়-গ্রাহ্য হোৱা নাই। স্মৃতিৰ পটত ৰক্ষিত হোৱা চিত্রবোৰৰ সহায়ত বিচাৰশক্তি আৰু কল্পনাৰ উদ্ভৱ হয়। Fancy এনে এটা মানসিক শক্তি যি শক্তিয়ে বিভিন্ন বস্তুৰ মাজত থকা সাদৃশ্যৰ সন্ধান কৰে আৰু

১৫। The first happiness of the poet's imagination is properly invention, or the finding of the thought ; the second is fancy, or the variation deriving or moulding of that thought, as the judgment represents it proper to the subject ; the third is elocution, or the art of clothing and adorning that thought, as found and varied in apt, significant and sounding words ; the quickness of the imagination is seen in the invention, the fertility in the fancy and the accuracy in the expression."

judgment বা বিচাৰ ক্ষমতাই বস্তুবোৰৰ মাজত থকা বৈসাদৃশ্য বিচাৰি উলিয়ায়। Fancy আৰু বিচাৰ-ক্ষমতা, এই দুয়োটা বস্তুৱেই কাব্য-সৃষ্টিৰ বাবে অপৰিহাৰ্য। কিন্তু সকলো কবিতাতেই বিচাৰ-শক্তি অপৰিহাৰ্য কাৰণ কবিতাৰ অংশবিশেষৰ পাৰস্পৰিক সংযোগৰ ক্ষেত্ৰত বিচাৰশক্তিয়ে গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰে।

ড্ৰাইদেনেও বিচাৰশক্তিৰ গুৰুত্ব উপলব্ধি নকৰাকৈ থকা নাই, কিন্তু কৈছে যে Fancyয়ে ৰচিত বস্তুৰ লাবণ্য বঢ়ায় আৰু ইয়াক সজীৱ কৰাৰ সহায়ক হয়। জীৱনৰ যথাযথ অনুকৰণৰ আদৰ্শ আৰ্টিষ্টৰ থাকিব নোৱাৰে কাৰণ কল্পনাৰ সহায়ত ইয়াৰ পৰিবৰ্তন সাধিত হয়। কল্পনাৰ চিত্ৰ-সংযোগৰ শক্তি আছে। এৰিষ্টটলৰ সিদ্ধান্তৰ কেইটামান দিশৰ প্ৰতি ড্ৰাইদেনে আনৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিব খুজিছে। তেওঁৰ মতে এটা বস্তু যেনে ভাৱে থাকে তাৰ জ্ঞানলাভ কৰিয়েই কবি সন্তুষ্ট নহয়, বস্তুটো কেনে ভাৱে ভৱা হয় তাৰ ওপৰতেই কবিয়ে বেছি গুৰুত্ব দিয়া উচিত। হব্ছে হ'লে বস্তুবোৰ আমাৰ চকুত আগত যেনে ভাৱে প্ৰতিভাত হয় তেনেকৈয়ে সেইবোৰ চিত্ৰিত হোৱা উচিত বুলি ভাৱে।

ড্ৰাইদেন নিয়ম-কানুনৰ বিৰোধী নহয়। তেওঁ ভাৱে যে মানুহৰ ৰুচিৰ উন্নয়ন সাধনৰ কাৰণে কিছুমান নিয়মৰ আৱশ্যক। এৰিষ্টটলৰ অনুশাসনবোৰ অৱজ্ঞা কৰা অনুচিত কাৰণ এই অনুশাসনবোৰ অভিজ্ঞতাৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত

ড্ৰাইদেনৰ Essay Of Dramatic Poesie পুথিখন এখন সমালোচনামূলক গ্ৰন্থ। এই পুথিখন চাৰিটা চৰিত্ৰৰ সংলাপৰ সহায়ত সম্পূৰ্ণ কৰা হৈছে। চৰিত্ৰ চাৰিটা হৈছে ক্ৰাইটিছ, ইউজেনিয়াছ, লিছিদিছাছ আৰু নিয়েন্দাৰ (Crites, Eugenius, Lisideisus and Neander) (ড্ৰাইদেন নিজেই)। তিনিটা সমস্যাক কেন্দ্ৰ কৰি সংলাপ আগবাঢ়ি গৈছে। ইয়াৰ প্ৰথমটো হ'ল প্ৰাচীন আৰু আধুনিকসকলৰ দাবী সম্বন্ধে আলোচনা। দ্বিতীয়টো ইংৰাজী আৰু ফৰাচী নাটকৰ যোগ্যতাৰ দাবী আৰু তৃতীয়টো হ'ল নাটকীয় প্ৰকাশ-মাধ্যম ভাষাৰ আলোচনা। আলোচনা প্ৰসঙ্গত ড্ৰাইদেনে তিনিটা নাটকীয় ঐক্যৰ গুণাগুণ বিচাৰ কৰিছে আৰু শেহত ইংৰাজী নাটকৰ ক্ষেত্ৰত ই প্ৰয়োজ্য নহয় বুলি ইয়াক প্ৰত্যাখ্যান কৰিছে।

এৰিষ্টটল, হোৰেছ আৰু লঙ্গিনাছে কাব্যৰ লক্ষ্য শিক্ষা আৰু আনন্দদান

কৰাৰ কথা আগতে উল্লেখ কৰা হৈছে। ছিদ্‌নিয়ে আপোছমুখী মনোভাব পোষণ কৰি আনন্দজনক শিক্ষাৰ কথা কৈছে। দ্ৰাইদেনে হলে এই বিষয়ত এটা স্পষ্ট মত প্ৰকাশ কৰি কৈছে, "কাব্যৰ প্ৰধান লক্ষ্য আনন্দ-দান। অকল প্ৰধানেই নহয়, এয়েই একমাত্ৰ লক্ষ্য বুলিও কোৱা যায়। শিক্ষাৰ কথাও ইয়ালৈ আনিব পাৰি কিন্তু ইয়াৰ স্থান দ্বিতীয় কাৰণ কাব্যই আনন্দ দিয়াৰ লগতহে শিক্ষা-দান কৰে।"[১৬]

হব্‌ছৰ দৰ্শনে সপ্তদশ শতিকাৰ সাহিত্য-সমস্যাবোৰ মনোবৈজ্ঞানিক দৃষ্টিভঙ্গীৰে চাবলৈ মানুহক শিকাইছিল। এই সময়ত প্ৰাচীন আৰু নব্য ফৰাচী লেখকসকলে উলিওৱা অনুশাসনবোৰ অলঙ্ঘনীয় বুলি বিবেচিত হোৱা নাছিল। সমসাময়িক সমস্যাবোৰে দ্ৰাইদেন আৰু হাউৱাৰ্ডৰ দৰে লেখক-সকলক আকৰ্ষণ কৰিছিল আৰু এওঁলোকে নতুন ধৰণৰ আৰ্ট সৃষ্টিৰ অৰ্থে যত্নপৰ হৈছিল। এট্‌কিন্সে 'ইংৰাজী সাহিত্য-সমালোচনা' পুথিত লিখিছে, "ড্ৰাইদেনৰ লগে লগে এটা নতুন শক্তিয়ে যে সমালোচনাৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰবেশ কৰিছিল এইটো ওপৰতে ওলাই থকা কথা। কৰ্ণেইলে ফ্ৰান্সৰ পৰিস্থিতি সম্বন্ধে আলোচনা কৰা পদ্ধতি আৰু ৰীতিৰে উৎসাহিত হৈ তেওঁ সমসাময়িক সমস্যাবোৰৰ ক্ষেত্ৰত এটা খোলা মন আৰু সূক্ষ্ম বিচাৰ-শক্তিৰ প্ৰয়োগ কৰিছিল আৰু পণ্ডিতম্মন্য বিধি আৰু জাতীয় পৰম্পৰা মানি লবলৈ অস্বীকাৰ কৰিছিল।"[১৭]

১৬। "Delight is the chief, if not the only end of poesy ; instruction can be admitted but in the second place ; for poetry only instructs as it delights."

Quoted from *The Making of Literature* by Scott James

১৭। "With him (Dryden) it becomes evident, that a new force had entered the critical field. Encouraged no doubt by Corneille's method and manner of dealing with the situation in France, he applies to current problems an open mind and a keen judgment, refusing to be bound by pedantic formulas or by earlier native tradition."

—*English Literary Citicism* by Atkins

জন লক (১৬৩২-১৭০৪)

জন লকে প্ৰথমতে প্ৰত্যক্ষবাদী দৰ্শনৰ (Empiricism) প্ৰতিষ্ঠা কৰে বুলি কোৱা হয়। এই দৰ্শনৰ মতে আমাৰ সকলো জ্ঞানৰে মূল হ'ল ইন্দ্ৰিয়াদিৰ পৰা লাভ কৰা অভিজ্ঞতা। প্লেটো আৰু ডেকাৰ্টে কিছুমান সহজাত (innate) ধাৰণা থকা বুলি কোৱা মত তেওঁ সমৰ্থন নকৰে। লকে কয় যে অভিজ্ঞতা লাভ কৰাৰ আগতে মানুহৰ মনটো এখন বগা কাগজৰ দৰে (tabula rasa)। এই কাগজখনৰ ওপৰত তেতিয়া কোনো ধাৰণাৰে ছাপ নাথাকে। তেওঁৰ পুথি 'Essay Concerning Human Understanding, অত তেওঁ কৈছে, "গতিকে আমি মনটো এখন বগা কাগজৰ দৰে বুলি ধৰি লওঁ যি কাগজৰ ওপৰত কোনো বস্তু বা ধাৰণাৰ ছাপ নাই। এই কাগজখন কেনেকৈ সজ্জিত বা সমৃদ্ধ হয় বাৰু? এটা শব্দেৰে মই ইয়াৰ উত্তৰ দিওঁ—অভিজ্ঞতা। এই অভিজ্ঞতাৰ ভেটিতে আমাৰ সকলো জ্ঞান প্ৰতিষ্ঠিত হয় আৰু শেহত ইয়াৰপৰাই ই নিজক আহৰণ কৰে।"১৮

ভাববোৰ দুটা উৎপত্তি-স্থলৰপৰা আহে, (ক) সংবেদন (sensation) আৰু (খ) উপলব্ধি (perception) বা মানসিক চেতনা (reflection)। এই দুয়োটাকে মনৰ আভ্যন্তৰীণ ইন্দ্ৰিয় বুলি কব পাৰি। মনটো এনেভাৱে গঠিত যে ইয়াৰ ওপৰত বাহিৰৰ জগতৰ বস্তুবোৰে ইন্দ্ৰিয়সমূহৰ যোগেদি পেলোৱা ছাপ নাইবা যেতিয়া ই নিজে এই ছাপবোৰৰ বিষয়ে চিন্তা কৰে, তাৰো প্ৰভাৱ গ্ৰহণ কৰিবলৈ ই সমৰ্থ। ভাববোৰ সৰল বা জটিল হব পাৰে। মনে সৰল ভাববোৰক নানান ৰকমে সংযোগ বিযোগ কৰে কিন্তু কোনো বিচাৰ-শক্তিৰ সহায়ত সৰল ভাববোৰ পোৱা সম্ভৱ নহয় কাৰণ এনে ভাববোৰ এটা বা সৰহ জ্ঞানেন্দ্ৰিয়ৰ যোগেদিহে লাভ হয়। সৰল ভাববোৰ গ্ৰহণ কৰাৰ সময়ত মনটো নিষ্ক্ৰিয়, কিন্তু জটিল ভাববোৰ তৈয়াৰ কৰাৰ সময়ত

১৮। "Let us then suppose the mind to be, as we say, white paper void of all characters without any ideas; how comes it to be furnished? ...To this I answer in one word, from experience; in that all our knowledge is founded and from that it ultimately derives itself." —Book II, Chapter I

ই সক্ৰিয়। মোদবোৰ (modes) জটিল ভাব। এইবোৰো সৰল নাইবা মিশ্ৰিত হব পাৰে। সৰল মোদবোৰ সৰল ভাববোৰৰ সমষ্টি কিন্তু মিশ্ৰিত মোদবোৰ বিভিন্ন ধৰণৰ সৰল ভাবৰ গোট।

সৰল ভাববোৰ বাস্তব, কাৰণ এই ভাববোৰ বাস্তব জগতৰপৰা আহৰণ কৰা হয়। জটিল ভাববোৰ হৈছে মনৰ সৃষ্টি আৰু এই হিচাবে মনৰ বাহিৰত এইবোৰৰ প্ৰকৃত সত্তা নাই। মিশ্ৰিত মোদ আৰু সেইবোৰৰ সম্বন্ধ বস্তুজগতৰ কোনো প্ৰতিবিম্ব নহয়। গতিকে এইবোৰৰ সত্তা মানুহৰ বাহিৰে আন ঠাইত নাই। জটিল ভাববোৰেও আমাক জ্ঞান দিয়ে কিন্তু এইবোৰো বাহ্য জগতৰ প্ৰতিবিম্ব নহয়। এইবোৰ মনৰ চিন্তাৰ আদিৰূপ মাথোম। অঙ্ক-শাস্ত্ৰত পোৱা জ্ঞানৰ দৰে এইবোৰেও আমাক জ্ঞান দান কৰিব পাৰে। কিন্তু আমি তৈয়াৰ কৰা বহুতো বাক্যই আমাক সত্য সম্বন্ধে সন্দেহাতীত জ্ঞান দিব নোৱাৰে। কবিয়ে সজা মানসিক ভাব আৰু চিত্ৰবোৰ আদিৰূপাত্মক নহয় (archetypal), কিন্তু এইবোৰ বুদ্ধি বা কল্পনাৰ সৃষ্টি ; গতিকে এইবোৰে ভ্ৰান্ত ধাৰণাৰহে সঙ্কেত বহন কৰে আৰু এইবোৰে প্ৰচণ্ড আবেগৰ সৃষ্টি কৰি বিচাৰ-শক্তিক ভুল বাটে নিয়ে।

লকৰ মতে বুদ্ধি এটা মানসিক শক্তি। এই শক্তিয়ে ভাবৰ সাদৃশ্য আৰু সামীপ্যৰ ভেটিত নতুন নতুন চিত্ৰ সাজে। হব্‌ছে এই শক্তিটোকে কল্পনা বুলিছে। অষ্টাদশ শতাব্দীত wit, imagination আৰু fancy শব্দৰ ব্যৱহাৰত যথেষ্ট গোলমাল দেখিবলৈ পোৱা যায়। পিছৰ ফালে এডিছনে (Addison) এনে বিশৃঙ্খল ব্যৱহাৰ আঁতৰাবলৈ যত্ন কৰিছিল। লকে লিখিছে, "বুদ্ধিয়ে ক্ষিপ্ৰ গতিৰে আৰু বৈচিত্ৰ্যপূৰ্ণ শক্তিৰে সমিল আৰু সদৃশ ভাববোৰক সংযোগ কৰি কল্পনা-ৰাজ্যত ধুনীয়া চিত্ৰ আৰু মনোৰম ছায়ামূৰ্তিৰ সৃষ্টি কৰে। আনহাতে বিচাৰ-শক্তিয়ে আন দিশত থাকি পৰস্পৰ পাৰ্থক্য থকা ভাববোৰৰ ইটোৰপৰা সিটোক পৃথক কৰি ৰাখে যাতে সাদৃশ্যৰ ভ্ৰান্তিয়ে ইয়াক ভুল বাটে নিব নোৱাৰে।[১৯]

১৯। „For wit lying most in assemblage of ideas and putting those together with quickness and variety wherein can be found any resemblance or congruity, thereby to make up pleasant pictures and agreeable visions in the fancy ;

কাল্পনিক ৰচনাৰ প্ৰতি থকা লকৰ মনোভাব এজন বৌদ্ধিক দৃষ্টিভঙ্গী থকা লোকৰ মনোভাব। গতিকে তেওঁ ইন্দ্ৰিয়বোৰৰ সহায়ত লাভ কৰা জ্ঞানৰ আলোচনাৰ বাহিৰে আধ্যাত্মিক সম্প্ৰসাৰণৰ কথা বিশ্বাস কৰা নাছিল। হব্‌ছৰ হলে সাহিত্যৰ প্ৰতি থকা অনুৰাগ জীৱন-যোৰা আছিল। তেওঁ সৌন্দৰ্যৰ উপলব্ধি কৰিব পাৰিছিল আৰু জীৱনত ইয়াৰ আৱশ্যকতাও তেওঁ স্বীকাৰ কৰিছিল। কিন্তু লকে আৰ্ট বস্তুটোক সন্দেহৰ চকুৰে চাইছিল।

অলঙ্কাৰযুক্ত কথাৰ সম্বন্ধে আলোচনা কৰিবলৈ গৈ লকে মত প্ৰকাশ কৰিছে যে যি ৰচনাৰপৰা আমি জ্ঞানৰ সলনি আনন্দ বিচাৰোঁ সেই ৰচনাত ব্যৱহাৰ কৰা অলঙ্কাৰবোৰ দোষ বুলি বিবেচিত নোহোৱাই স্বাভাৱিক। কিন্তু আমি যদি বস্তুবোৰ প্ৰকৃততে কি ইয়াৰ বিচাৰৰ প্ৰতিহে নজৰ ৰাখোঁ তেন্তে আমি কব লাগিব, বাগ্মিতাত শৃঙ্খলা আৰু স্পষ্টতা থাকিলেও শব্দবোৰৰ কৃত্ৰিম ব্যৱহাৰে মানুহৰ মনত ভুল ধাৰণাৰহে ইঙ্গিত দিয়ে, মানুহৰ ভাবানুভূতি সজাগ কৰে আৰু বিচাৰ-বুদ্ধিৰ বিভ্ৰান্তি ঘটায়। গতিকে এই কৌশলবোৰ প্ৰবঞ্চনাৰহে কৌশল।

লকৰ সমালোচনাৰ ঢং প্লেটোৰ ঢঙৰ সদৃশ। বুদ্ধিশক্তিৰ ওপৰত বেছিকৈ বিশ্বাস ৰখাৰ কাৰণে প্লেটো আৰু লকে কল্পনা-প্ৰসূত ৰচনাৰ প্ৰতি সহানুভূতিশীল হ'ব পৰা নাই। প্লেটোৰ ধাৰণা যে ধীশক্তি আৰু চিন্তাৰ সহায়ত যি জ্ঞান-লাভ হয় সেয়েইহে মানব-মনৰ পুষ্টি-সাধন কৰে আৰু কল্পনা নাইবা জ্ঞানেন্দ্ৰিয়ৰ সহায়ত লাভ কৰা জ্ঞানে নিকৃষ্ট অনুৰাগবোৰৰ সন্তুষ্টি আনে নাইবা আমাক ভুল নাইবা বিশৃঙ্খলাৰ মাজলৈ লৈ যায়। ইন্দ্ৰিয়বোৰৰ সহায়ত লাভ কৰা অভিজ্ঞতাৰ বাহিৰে লকে মনৰ আন স্বতন্ত্ৰ শক্তিৰ কথা স্বীকাৰ নকৰে। তেওঁৰ মতে বুদ্ধিশক্তিও ইন্দ্ৰিয়বোৰৰ সহায়ত লাভ কৰা অভিজ্ঞতাৰ একপ্ৰকাৰ সমষ্টি মাথোন। বুদ্ধিৰ ক্ষমতা সীমাবদ্ধ। অভিজ্ঞতাৰ সহায়ত লাভ কৰা জ্ঞানৰ চাৰিসীমাৰ মাজৰপৰাহে বুদ্ধিয়ে

---

judgment, on the contrary, lies quite on the other side, in separating carefully one from another. ideas wherein can be found, the least difference, thereby to avoid being misled by similitude."

—*Essay Concerning Human Understanding*

বাস্তব আৰু কল্পিত চিত্ৰৰ সংযোগ সাধন কৰে। কল্পনা এটা সংযোগকাৰী শক্তিহে। আগেয়ে ইন্দ্ৰিয়ৰ সহায়ত লাভ কৰা অভিজ্ঞতাৰ সংযোগ-বিয়োগ সাধনেই ইয়াৰ কাম। ই এটা নতুন শক্তি নহয়, অভিজ্ঞতাৰ চাৰিসীমাৰ বাহিৰলৈ যোৱাৰ শক্তিও ইয়াৰ নাই। গতিকে কল্পনাৰ সহায়ত সৃষ্ট হোৱা বস্তুৱে আমাক প্ৰকৃত জ্ঞান দিব নোৱাৰে।

ভাবৰ সংযোগ সম্বন্ধে লকৰ এটা সিদ্ধান্ত আছে। হব্‌ছে এই সংযোগ-সাধন কাৰ্যৰ লগত কল্পনাৰ সম্বন্ধ দেখুৱাইছিল। কল্পনাৰ সহায়ত পূৰ্বলব্ধ সমানধৰ্মী চিত্ৰবোৰৰ সংযোগ কল্পনাই কৰে বুলি হব্‌ছৰ ধাৰণা আছিল। লকৰ মতে হ'লে অভিজ্ঞতালব্ধ জ্ঞানৰ ধাৰণাবোৰৰ পাৰস্পৰিক সংযোগ-সাধনৰ যোগ্যতা আছে। গতিকে কল্পনাই এনে সংযোগৰ ক্ষেত্ৰত কোনো উল্লেখযোগ্য ভূমিকা গ্ৰহণ নকৰে। তেওঁ অৱশ্যে স্বীকাৰ কৰিছে যে ভাববোৰৰ ভুল সংযোগৰ ফলত কেতিয়াবা কেতিয়াবা ভুলৰ উদ্ভৱ হ'ব পাৰে। কিন্তু এনে স্বীকাৰোক্তিৰপৰা তেওঁ তুলি ধৰা ভাব-সংযোগৰ সিদ্ধান্তটো নিৰ্ভুল হৈ নপৰে. বৰং সিদ্ধান্তটো যে ক্ৰটিহীন নহয় তাৰেইহে সাক্ষ্য বহন কৰে।

লকে উদ্ভাৱন কৰা ভাবৰ সংযোগ-সিদ্ধান্তৰ ভিতৰতে কাব্য আৰু আন কাল্পনিক ৰচনাৰ স্থান তললৈ নমাই নিয়াৰ ইঙ্গিত আছে। তথাপি তেওঁৰ ৰচনাখনে পৰৱৰ্তী ভালেমান লেখকৰ ওপৰতে প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিছিল। এওঁলোকেই তেওঁৰ মনোবৈজ্ঞানিক তত্ত্বটোৰ বিকাশ-সাধনত সহায় কৰিছিল আৰু নন্দনতাত্ত্বিক আদৰ্শ আৰু সমালোচনাৰ দিশত বিশেষ অৰিহণা যোগাইছিল।

এদিছন (১৬৭২—১৭১৯)
(Addison)

এদিছনৰ মতে কবিতাৰ মাধুৰ্য কল্পনাৰ আবেদনৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰে। এদিছন আৰু তেওঁৰ সতীৰ্থসকলৰ মতে imagination আৰু fancy শব্দ দুটা সমাৰ্থক। Imagination বা কল্পনাই সংবেদনৰ সহায়ত লাভ কৰা অভিজ্ঞতাৰপৰা চিত্ৰ-সৃষ্টি কৰে বুলি এদিছনে ভাবে। তেওঁ কল্পনাৰ কিবা তুৰীয় বা সৰ্বাতিৰিক্ত সত্তা আছে বুলি নাভাবে, যি সত্তাই বস্তুৰ আভ্যন্তৰীণ

শক্তি ঢুকি পায়। গতিকে কল্পনা সম্বন্ধে তেওঁৰৰ ধাৰণাও প্ৰত্যক্ষবাদী দাৰ্শনিকসকলৰ ধাৰণাৰ নিচিনা। কল্পনাৰ আনন্দ সম্বন্ধে আলোচনা কৰোঁতে তেওঁ সেই আনন্দৰ কথাকে কৈছে যি আনন্দ দৃশ্যমান বস্তুৰ দৃষ্টিত নাইবা সেই বস্তুবোৰৰ ছবি, মূৰ্তি নাইবা বৰ্ণনাৰ সহায়ত পোৱা সম্ভৱ হয়। যি আনন্দ দৃষ্টি-শক্তিৰ সহায়ত লাভ কৰা যায় সেই আনন্দকে তেওঁ ঘাইকৈ কল্পনাৰ আনন্দ বুলি কব খুজিছে। এই আনন্দৰ ভাগ দুটা, প্ৰধান আৰু অপ্ৰধান। প্ৰধান আনন্দ বাস্তব জগতৰ বস্তুবোৰৰপৰা পোৱা পোনপটীয়া আনন্দ। দৃশ্যমান বস্তুবোৰ যেতিয়া আমাৰ চকুৰ আগত নাথাকে তেতিয়া কল্পনাৰ সহায়ত আমি সেইবোৰ স্মৃতিপটলৈ আনিব পাৰোঁ। এনেকৈ স্মৰণ কৰা বস্তুৰ ধাৰণা নাইবা সেইবোৰৰ সংযোগ-বিয়োগৰপৰা গঢ় লোৱা কাল্পনিক চিত্ৰয়ো আমাৰ মনলৈ আনন্দ আনে। এনে আনন্দই হ'ল অপ্ৰধান আনন্দ। এই দুয়ো প্ৰকাৰ আনন্দ বৌদ্ধিক আনন্দতকৈ নিম্নস্তৰৰ, কাৰণ বৌদ্ধিক আনন্দৰ গুৰিতে নতুন জ্ঞানদানৰ শক্তি লুকাই আছে। কিন্তু কল্পনাৰ আনন্দৰো আৱশ্যকতা নোহোৱা নহয়, কাৰণ এইবোৰৰো বৌদ্ধিক আনন্দৰ দৰে আমাক অভিভূত কৰাৰ শক্তি আছে। তাৰোপৰি, এইবোৰ আনন্দ বেছি প্ৰত্যক্ষ আৰু বেছি সহজে লাভ কৰিব পৰা তৃপ্তি। ভাল কল্পনা-শক্তি থকা মানুহ এজনে এজন অমাৰ্জিত লোকৰ তুলনাত নানান নতুন কল্পনাৰ আনন্দ উপভোগ কৰিব পাৰে। তেওঁ চিত্ৰ এটাৰ লগতো কথা পাতিব পাৰে আৰু প্ৰস্তৰ মূৰ্তি এটাৰ লগতো সঙ্গ-সুখ লাভ কৰিব পাৰে। বৰ্ণনাৰ মাজতো তেওঁ এক অনাবিল আনন্দ উপভোগৰ সমল বিচাৰি পায় আৰু ঘাহনি, বাগিছা প্ৰভৃতিৰ বৰ্ণনাত তেওঁ যেনে আনন্দ লাভ কৰে সেইবোৰৰ ওপৰত স্বামীত্বৰ ধাৰণায়ো তেওঁক তেনেকৈ মুগ্ধ নকৰে।

এদিছনে ভাবে যে ইন্দ্ৰিয়-গ্ৰাহ্য বস্তুৰপৰা পোৱা প্ৰত্যক্ষ আনন্দ আৰু বৰ্ণনাৰ সহায়ত সেইবোৰৰ উপস্থাপনৰপৰা পোৱা আনন্দ সম্পূৰ্ণৰূপে একে নহয়। প্ৰধান আনন্দবোৰৰ বিপক্ষে তেওঁ কোৱা নাই। বিৰাট পৰ্বতমালা আৰু তাৰ পাৰিপাৰ্শ্বিক সম্পদবোৰৰ প্ৰভাৱত মনলৈ যি বিমল আনন্দ আহে সেই আনন্দ জানো আনে অগ্ৰাহ্য কৰিব পাৰে? কিন্তু অপ্ৰধান আনন্দৰ এটা বিশেষত্ব আছে। এই আনন্দ অকল মহৎ আৰু সৌন্দৰ্যশালী বস্তুৰ সান্নিধ্যত লাভ কৰা আনন্দই নহয়, কিন্তু এই আনন্দ কুৎসিত আৰু অপ্ৰীতিকৰ

বস্তুৰ সাৰ্থক ৰূপায়ণৰ মাজতো পোৱা যায়। তাৰোপৰি, ডাইনী, পৰী প্ৰভৃতি জীৱনত লগ নোপোৱা বস্তুবোৰৰ বৰ্ণনাৰ মাজত একপ্ৰকাৰ নতুনত্ব আৰু সজীৱতা আছে আৰু এয়েই পাঠকৰ মনত ভয়ৰ সঞ্চাৰ কৰিলেও তেওঁৰ কল্পনাত একপ্ৰকাৰ ভুক্তিৰ আস্বাদ অনুভূত হয়। কিছুমান আলোচক আছে যিসকলে এনে অবাস্তব আৰু ভ্ৰান্তিমূলক বৰ্ণনাৰ মাজত কোনো সৌন্দৰ্য-সম্ভাৰ নেদেখে; কিন্তু এদিছনে এনে "আনন্দ-দায়ক প্ৰতাৰণাকো" উলাই কৰিব খোজা নাই।

এদিছনৰ মতে আৰ্টে প্ৰকৃতিক যিমান দক্ষতাৰে অনুকৰণ কৰিব পাৰে সিমানেই ই মনোহাৰী হয়। আৰ্টে প্ৰকৃতিৰ তুলনাত উন্নত সৃষ্টি কৰিব পাৰে কিন্তু প্ৰকৃতিৰ বৈচিত্ৰ্য অতিক্ৰম কৰিব নোৱাৰে। এদিছনে কুৎসিত বস্তুৰ ৰূপায়ণো আনন্দদায়ক হব পাৰে বুলি কৈছে কিন্তু আনন্দ-দায়ক বস্তু এটাৰ ৰূপায়ণ যে বেছি আনন্দদায়ক হ'ব, এই কথাও মানি লৈছে।

হব্‌ছ আৰু লকৰ দাৰ্শনিক চিন্তাৰদ্বাৰা এদিছন প্ৰভাৱান্বিত হৈছে সন্দেহ নাই। এদিছনৰ সময় ছোৱাত ইংলণ্ডত ভাববাদী দৰ্শনৰ প্ৰভাৱতকৈ প্ৰত্যক্ষবাদী দৰ্শনৰে প্ৰভাৱ বেছি আছিল। সেই যুগত ভাববাদী দৰ্শনৰ সিদ্ধান্তসমূহ নিৰ্বীজ বুলি বহুতো সময়ত পৰিত্যক্ত হৈছিল। এনে ভাবমণ্ডলৰ মাজত নন্দনতত্ত্বৰ সূক্ষ্ম বিচাৰ হোৱাৰ আশা কৰা নাযায়, কাৰণ এই লেখকসকলে নন্দনতাত্ত্বিক আদৰ্শকো বহিৰ্জগতৰ প্ৰভাৱৰ সহায়ত বুজিবলৈ আৰু ব্যাখ্যা কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছিল।

প্ৰাচীন কালত ৰেটৰিকৰ লগতে কাব্যৰো আলোচনা কৰা হৈছিল আৰু তেতিয়া ইয়াৰ আলোচনা সৰহ ক্ষেত্ৰতে কলা-কৌশলৰে আলোচনা আছিল। ৰেনেছাঁৰ সময়ৰেপৰা ভাল আৰু সুন্দৰ ভাবৰ ওপৰত প্ৰাধান্য দিয়া দেখা যায়। অনুকৰণৰ ফলত সৃষ্ট হোৱা বিভিন্ন ধৰণৰ কলাকৃতিবোৰ একেটা শ্ৰেণীৰে অন্তৰ্ভুক্ত কৰাৰ চেষ্টাও এই সময়ৰেপৰা চকুত পৰে। এসময়ত চাক্ষুষ আৰ্ট কিছু নিম্ন স্তৰৰ বুলি বিবেচিত হৈছিল আৰু স্থূলতাৰ কাৰণে এইবোৰক উচ্চ স্থান দিয়া দেখা নগৈছিল। কিন্তু এজন ফৰাচী শিল্পীয়ে হ'লে এনে মত পোষণ কৰা নাছিল। তেওঁ কৈছিল যে "এটা কবিতা এখন ছবিৰদৰে; গতিকে ছবি এখনেও কবিতা হবলৈ যত্ন কৰিব লাগে।......এখন ছবিক

সাধাৰণতে মৌন কবিতা বুলি কোৱা হয় আৰু কবিতাকো বোলা হয় সবাক ছবি।"[২০]

এদিছনে ৰুচিৰ কথাও কৈছে। ব্যক্তিৰ ভালপোৱাৰ মাজতে ৰুচিক সীমিত নকৰি ইয়াৰ এটা সাৰ্বজনীন ৰূপ বিচাৰি উলিয়াবলৈ তেওঁ চেষ্টা কৰিছিল। তেওঁ অভিমত প্ৰকাশ কৰিছিল যে বেছি ভাগ ইংৰাজ কবি আৰু পাঠকৰে ৰুচি অত্যন্ত স্থূল।[২১] আন এঠাইত তেওঁ কৈছে যে মানুহে গছবোৰৰ কাৰণে হাবিখন দেখা নাপায়। সেই গতিকে লেখকৰ মাজত এটা মাৰ্জিত ৰুচিৰ প্ৰতি অনুৰাগ বঢোৱাৰ অৰ্থে তেওঁ চেষ্টা কৰিছিল, কিন্তু এই ক্ষেত্ৰত তেওঁ সফল ন'হল।

আৰ্ল অৱ ছেফ্‌টিছবাৰী (১৬৭১—১৭১৩)
(The Earl of Shaftesbury)

ছেফ্‌টিছবাৰীৰ তৃতীয় আৰ্ল লকৰ শিষ্য কিন্তু তেওঁ মনটো এখন বগা কাগজ বুলি আৰু সকলো ধৰণৰ জ্ঞান ইন্দ্ৰিয়ৰ সহায়তে লাভ হয় বুলি কেতিয়াও ভাবিব পৰা নাছিল। তেওঁৰ মতে মন সক্ৰিয় আৰু ইয়াৰ সৃষ্টি কৰাৰ ক্ষমতা আছে। এৰিষ্টটলে কোৱাৰ দৰে এই বাহ্য জগতখনৰ এটা জৈৱিক ঐক্য আছে। মানৱ-মনে এই জগতখনৰ বিষয়ে চিন্তা কৰাৰ ক্ষমতাও আছে। প্ৰকৃতিৰ অনুকৰণ হ'লেও আৰ্ট একপ্ৰকাৰ সৃষ্টি কিয়নো কাৰিাক আবিষ্কাৰ এটা সৃষ্টিধৰ্মী প্ৰক্ৰিয়া। কবি এজন দ্বিতীয় স্ৰষ্টা। তেওঁ যেন জ'ভৰ তলত থকা এজন প্ৰমিথিউছ। সেই সাৰ্বভৌম কলাকাৰৰ

২০। A poem is like a picture, so a picture ought to try to be like a poem .... a picture is often called silent poetry and poetry, speaking picture."

—Charles Alphonse Du Freshnoy

২১। "The taste of most of the English poets as well as readers is extremely Gothic."

—*True and False Wit* by Addison

দৰে প্ৰধান প্ৰধান অংশবোৰৰ যথাযথ সংযোগৰ সহায়ত তেওঁ এটা পাৰস্পৰিক সংলগ্নতা থকা গোট বস্তু তৈয়াৰ কৰে।

ছেফ্‌টিছবাৰীৰ মতে ঈশ্বৰৰ দৰে কবিয়েও সৃষ্টিৰ সময়ত যান্ত্ৰিক সংযোগ কৰিয়েই ক্ষান্ত নহৈ তাৰ মাজত জৈৱিক ঐক্য সাধন কৰিবলৈ চেষ্টা কৰে। কবিৰ মনটো যেন কল্পনাৰ সৃষ্টিক্ষম এটা শক্তি যি শক্তিয়ে আনকি ভাববোৰকো ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য ৰূপত উপস্থাপন কৰিবলৈ সমৰ্থ। হব্‌ছ আৰু লকে বিশ্বাস কৰা ভাবৰ সংসৰ্গ সম্বন্ধীয় সিদ্ধান্তৰ (Theory of association of ideas) ওপৰত ছেফ্‌টিছবাৰীৰ বিশ্বাস নাছিল। তথাপি তেওঁ আন কোনো বিকল্প মনোবৈজ্ঞানিক তত্ত্ব উলিয়াবলৈ সমৰ্থ হোৱা নাছিল।

এডমাণ্ড বাৰ্ক (১৭২৯—১৭৯৭)
(Edmund Burke)

এডমাণ্ড বাৰ্কে যেতিয়া *A Philosophy Inquiring into our Ideas of the Sublime and Beautiful* পুথিখন লিখে তেতিয়া ইংলণ্ড আৰু আন ইউৰোপীয় দেশত নন্দনতত্ত্ব সম্বন্ধীয় আলোচনা-বিলোচনাৰ প্ৰতি এদল মানুহ আগ্ৰহান্বিত হৈ পৰিছিল। ফ্ৰান্স আৰু জাৰ্মেনিত নন্দনতাত্ত্বিক সমস্যাৰ প্ৰতি মানুহৰ আগ্ৰহ ক্ৰমাৎ বাঢ়ি আহিছিল আৰু সৌন্দৰ্য আৰু তেনে ধৰণৰ বস্তুৰ তত্ত্বীয় আলোচনাৰ প্ৰতিও মানুহ বেছিকৈ অনুৰাগী হোৱা দেখা গৈছিল। গতিকে বাৰ্কে সমসাময়িক ভাবৰ সাহায্যত নিজৰ মতবাদ পুষ্ট কৰি লোৱাৰ সুবিধা লাভ কৰিছিল। তেওঁ ছাব্লাইম বা উদাত্ততা আৰু সৌন্দৰ্যৰ মাজত পাৰ্থক্য বিচাৰি উলিয়াবলৈ চেষ্টা কৰিছিল আৰু ইয়াতেই তেওঁৰ ওপৰত লঙ্গিনাছৰ প্ৰভাৱ পৰিছিল। ৰুচিৰ বিষয়ে আলোচনা কৰাৰ সময়ত তেওঁ কল্পনা সম্বন্ধে নিজৰ ধাৰণা স্পষ্টকৈ লিখিছে। "মানুহৰ মনৰ এটা নিজা সৃজনী শক্তি আছে। এই শক্তিৰ দ্বাৰা মনে যেনে ৰূপত আৰু যেনে ক্ৰমত অভিজ্ঞতাবোৰ লাভ কৰে, তেনে ৰূপত সেইবোৰৰ উপস্থাপন কৰিব পাৰে নাইবা এইবোৰ নতুনকৈ সংযোগ কৰি নতুন ক্ৰমত চিত্ৰিত কৰিবও পাৰে। এই শক্তিটোকে কল্পনা বুলি কোৱা হয় আৰু বুদ্ধি, নিকৃষ্ট কল্পনা (fancy), আবিষ্কাৰ-ক্ষমতা প্ৰভৃতি সকলো ইয়াৰ অন্তৰ্গত।"[২২]

বাৰ্কে যদিও কল্পনাক সৃষ্টিশীল বুলি কৈছে তথাপি প্ৰকৃততে এদিছন আৰু লকে কোৱাৰ দৰে ই সংযোগাত্মক শক্তিতকৈ কোনো গুণেই উন্নততৰ শক্তি নহয়। বাৰ্ক হিউমৰ (Hume) দ্বাৰা বিশেষভাৱে প্ৰভাৱান্বিত হৈছিল আৰু হিউমো আছিল লকৰ দৰে প্ৰত্যক্ষবাদী দাৰ্শনিক। গতিকে হিউমে যেনেকৈ প্ৰত্যক্ষবাদী দৰ্শনৰ সীমাবদ্ধতাৰ ওপৰলৈ উঠিব পৰা নাই বাৰ্কেও তেনেকৈ অভিজ্ঞতাৰ ঠেক চাৰিসীমাৰ মাজতে আৱদ্ধ হৈ আছে। তথাপি তেওঁ তুলি ধৰা 'ৰুচি', 'সৌন্দৰ্য' আৰু 'উদাত্ততা'ৰ ব্যাখ্যাৰ মাজত বুদ্ধিমত্তাৰ পৰিচয় পোৱা যায়। তেওঁৰ মতে ৰুচি মনৰ এনে এটা শক্তি যি শক্তিয়ে কল্পনাৰ কাৰ্যাৱলীৰো বিচাৰ কৰিব পাৰে। গতিকে ইয়াত কল্পনা আৰু বিচাৰ, এই দুয়োটাই সংযুক্ত হৈ আছে! ই কেৱল এটা সহজাত প্ৰবৃত্তি (instinct) নহয়, কাৰণ ইয়াৰ মাজত কল্পনা আৰু বিচাৰ-শক্তি দুয়োটাই সোমাই আছে। এটা কলাকৃতিৰ গুণাগুণ নিৰ্ণয়ৰ বাবে কল্পনাই যথেষ্ট নহয়। ইয়াত কল্পনা-শক্তিৰ লগত বিচাৰ বা বুদ্ধি-শক্তিৰো সংযোগৰ আৱশ্যক হ'ব। জ্ঞান-লাভৰদ্বাৰা মানুহৰ ৰুচি উন্নত হ'ব পাৰে। যেতিয়া ৰুচিয়ে সুন্দৰ চিত্ৰবোৰ গ্ৰহণ কৰে তেতিয়া ৰুচি, কল্পনা ; কিন্তু যেতিয়া বস্তুটোৰ ওপৰত মতামত প্ৰকাশ কৰিবলগীয়া হয় তেতিয়া ই বিচাৰ-শক্তি। মানুহৰ মাজত থকা ৰুচিৰ পাৰ্থক্য মানসিক শক্তিৰ সবলতা বা দুৰ্বলতাৰ কাৰণে নহয়। কিন্তু সচৰাচৰ বেছি জ্ঞানী মানুহজনৰ ৰুচি আন এজন সাধাৰণ লোকৰ ৰুচিতকৈ উন্নততৰ হোৱা দেখা যায় কাৰণ দ্বিতীয় মানুহজনৰ মন জ্ঞানেৰে সম্প্ৰসাৰিত হোৱা নাই।

২২। "The mind of man possesses a sort of creative power of its own ; either in representing at pleasure the images of things in the order and manner in which they were received by the senses or in combining these images in a new manner and according to a different order. This power is called imagination and to this belongs whatever is called wit, fancy, invention and the like."

—*On Taste*

বার্কৰ মতে সৌন্দর্য বস্তুৰ একপ্ৰকাৰ গুণ, যি গুণে ইন্দ্ৰিয়াদিৰ সহায়ত মানুহৰ মনোৰাজ্যত সোমাই একপ্ৰকাৰ আনন্দ দান কৰিব পাৰে। গতিকে সৌন্দর্য মনোধর্মী চেতনা নহয। তাৰোপৰি ই অনুপাতৰ ওপৰতো নির্ভৰ নকৰে কাৰণ ইন্দ্ৰিয়ৰ সহায়ত অনুপাতৰ প্ৰত্যক্ষ নহয়, অনুপাতৰ জ্ঞান বুদ্ধি-শক্তিৰ সহায়ত হে লাভ কৰা যায়। উপযোগিতাৰ জ্ঞান লাভ হোৱাৰ আগতেই সৌন্দর্যই মানুহক অভিভূত কৰে। তাৰোপৰি, সৌন্দর্য বুদ্ধি-শক্তিৰ সৃষ্টি নহয়। ই এনে এটা গুণ যাক সম্পূর্ণৰূপে ব্যাখ্যা কৰা নাযায়।

বার্কে সৌন্দর্য আৰু উদাত্ততাৰ (sublime) মাজত পার্থক্য উলিয়াবলৈ চেষ্টা কৰিছে। উদাত্ত বস্তুবোৰ বিৰাট বিৰাট অনুপাতৰ সমষ্টি ; এইবোৰ ৰুক্ষ, আকৃতিবিহীন, অন্ধকাৰাবৃত আৰু অস্পষ্ট। ই ভীতি-সঞ্চাৰক। অন্ধকাৰ, বিস্তৃতি, নিস্তব্ধতা প্ৰভৃতিয়ে এনে এক অনুভূতিৰ সঞ্চাৰ কৰিবলৈ সমর্থ, যাৰ ফলত আমাৰ অন্তৰত "ভীতি-যুক্ত আনন্দ"ৰ (delightful terror) দৰে এক প্ৰকাৰ আনন্দৰ সৃষ্টি হয়। "বিশাল জলপ্ৰপাতৰ শব্দ, ধুমুহাৰ প্ৰচণ্ডতা, বজ্ৰ নাইবা সৈন্যদলৰ কামান প্ৰভৃতিয়ে আমাৰ মনত এটা ডাঙৰ অথচ ভয়ানক সংবেদনাৰ সৃষ্টি কৰে।"[২৩] ঠিক একেদৰেই "শক্তি উদাত্ত। কাৰণ মোটামুটিকৈ কবলৈ গ'লে, যিটো বস্তু উদাত্ত সেইটোৱেই শক্তিৰ একপ্ৰকাৰ পৰিবর্তন। গভীৰতা আৰু উচ্চতাই দৈর্ঘৰ তুলনাত উদাত্ততাৰ ভাব জগাই তুলিবলৈ বেছি সমর্থ। ধাৰাবাহিকতা আৰু বিভিন্ন অংশৰ সঙ্গতিৰ মাজেদি কৃত্ৰিম অসীমতা মূর্ত হয়। অসীমতা উদাত্ত। অট্টালিকাৰ বিশালতাও ছাৱাইম। প্ৰচুৰ সুন্দৰ বস্তুৰ সমাবেশ, তৰাৰে আগুৰা আকাশ প্ৰভৃতিও উদাত্ত। শক্তিশালী পোহৰ, যেনে, সূর্যৰ কিৰণ, বিৰাট শব্দ, যেনে বজ্ৰ নাইবা সিংহ-গর্জনো ছাৱাইম।"[২৪]

২৩। "The noise of vast cataracts, raging storms, thunder or artillery awakes a great and awful sensation in the mind."
—*Ideas of the Sublime and Beautiful*—II

২৪। Power is sublime. For, generally speaking, everything that is sublime is some modification of power. Depth and height tend to arouse the idea of sublime more than

উদাত্ততাই মানব-অন্তৰত প্ৰবল ভাবানুভূতিৰ সঞ্চাৰ কৰে। এনেদৰে অনুভূত ভাবানুভূতিৰ মাজত বেদনা আৰু বিপদৰ আশঙ্কা জড়িত হৈ থকাৰ কাৰণে ইয়াক আনন্দযুক্ত ভীতি বুলি কোৱাৰ সাৰ্থকতা আছে। ভীতি একপ্ৰকাৰ ভাব আৰু ই আত্মৰক্ষাৰ সহজ প্ৰবৃত্তিৰপৰা উদ্ভৱ হয়। ই বিপদ আৰু মৃত্যুৰ একপ্ৰকাৰ চেতনা আৰু এই বাবে ই পূৰ্ণ পৰ্যায়ৰ আনন্দ বুলি কোৱা নাযায়। যেতিয়া আমি নিশ্চয়কৈ জানোঁ যে বেদনাৰ কাৰণবোৰে আমাক তৎক্ষণাৎ অভিভূত নকৰে আৰু যেতিয়া এই কাৰণবোৰ সৌন্দৰ্য আৰু মহত্ত্বপূৰ্ণ হয় তেতিয়া আমি একপ্ৰকাৰ আনন্দ অনুভব কৰোঁ যি আনন্দ আন বহুতো বস্তুৰপৰা বেলেগ। বাৰ্কে delight আৰু pleasure শব্দৰ মাজত পাৰ্থক্য দেখুৱাবলৈ চেষ্টা কৰিছে। তেওঁৰ মতে delight হ'ল এনে একপ্ৰকাৰৰ আনন্দ যি আনন্দ বেদনাৰ ধাৰণাৰ অপসৰণৰ পিছত হোৱা অনুভূত আনন্দ।

উদাত্ততাৰ আলোচনা প্ৰসঙ্গত বাৰ্কে ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য বস্তুৰ সৌন্দৰ্যৰ খুটিনাটিৰো আলোচনা কৰিছে। এটা সুন্দৰ বস্তু সাধাৰণতে সৰু। ইয়াৰ উপৰিভাগ মসৃণ, খহটা নহয়। ইয়াৰ ভাঁজবোৰ সুন্দৰ, ই লাহী, পৰিষ্কাৰ আৰু সুন্দৰ।

The Philosophical Inquiry into our Ideaos of the Sublime and Beautiful পুথিৰ পঞ্চম খণ্ডত বাৰ্কে শব্দাশ্ৰিত আৰ্টৰ বিষয়ে আলোচনা কৰিছে। তেওঁৰ মতে জাগতিক বস্তু আক শব্দৰ প্ৰভাৱ মানুহৰ মনৰ ওপৰত একে ধৰণে নপৰে। শব্দবোৰ প্ৰতীক বা সাঙ্কেতিক চিহ্ন। গতিকে বাহ্য জগতৰ বস্তুৰ প্ৰভাৱ আৰু শব্দবোৰৰ প্ৰভাৱ কেতিয়াও একে হব নোৱাৰে। "কবিতা আৰু ৰেটৰিকে হুবহু বৰ্ণনাৰ ক্ষেত্ৰত চিত্ৰ-শিল্পৰ

---

length. Succession and uniformity of parts constitute artificial infinite. Infinite is sublime. Magnitude in building is sublime. Magnificence, a great profusion of splendid things, starry heaven, for instance, is sublime. Strong light such as that of the sun and loud sound, such as that of a cannon and roar of lion is sublime."

—*Comparative Aesthetics* Vol. II by K. C. Pandey

দৰে সার্থকতা লাভ কৰিব নোৱাৰে। সহানুভূতিৰ যোগেদিহে শব্দবোৰে আনক অনুপ্রাণিত কৰে, অনুকৰণৰ সহায়ত নহয়। বক্তাৰ বা আনৰ মনৰ ওপৰত পেলোৱা প্রভাৱৰ কথাকেহে শব্দই কয়, কিন্তু বস্তুবোৰৰ স্পষ্ট ধাৰণা এইবোৰে নিদিয়ে।"[২৫]

শব্দবোৰ ধ্বনি-সর্বস্ব। অতীজত এই ধ্বনিবোৰ আনন্দ আৰু বেদনাৰ অভিজ্ঞতাৰ লগত জড়িত আছিল। গতিকে যেতিয়া এই ধ্বনি শুনা যায় তেতিয়া এক ধৰণৰ ভাবেই আমাৰ মনত জাগি উঠে। মানুহৰ ভাবাবেগ আৰু আচাৰ-ব্যৱহাৰৰ উপস্থাপনৰ লগত কবিতাৰ সম্বন্ধ। ভালকৈ বিচাৰ কৰি চালে দেখা যায় যে চিত্রৰ দৰে ই অনুকৰণ হব নোৱাৰে। বার্কৰ মতে কাব্যই বস্তুৰ প্রভাৱৰ পৰিচয়হে দিব পাৰে, ঠিক বস্তুৰ পৰিচয় দিব নোৱাৰে। কাব্যতকৈ চিত্রই মানুহৰ আবেগ-অনুভূতিৰ সঞ্চাৰ সহজতে কৰিব পাৰে বুলি এটা মত কোনো কোনো ফৰাচী লেখকে দাঙি ধৰিছিল, কিন্তু বার্কে ভাবে যে উপযুক্ত শব্দ-মাধ্যমেৰে ভাববোৰ প্রকাশ কৰিব পাৰিলে কাব্যৰ আবেদন যে চিত্রশিল্পীতকৈ বেছি গভীৰ তাক সহজে বুজিব পৰা যায়। বার্কে বোধ হয় ধাৰণা কৰিছিল যে শব্দ-মাধ্যমেৰে বাচ্যার্থ প্রকাশ কৰাৰ উপৰিও লক্ষ্যার্থ আৰু ব্যঙ্গ্যার্থ প্রকাশৰ যিমান সুবিধা আছে চিত্র-শিল্পৰ তেনে সুবিধা নাই। কেতিয়াবা যে স্পষ্টটাতকৈ দুর্বোধ্যতাই বেছি আনন্দ দিব পাৰে, এই কথা বুজাও টান নহয় কিয়নো বাহ্যিক দুর্বোধ্যতাযো কেতিযাবা কেতিয়াবা ৰমণীয় অর্থৰ ব্যঞ্জনা বহন কৰিব পাৰে। বার্কৰ মতে স্পষ্ট ভাব সৰু ভাবহে।

ট্রেজেদিৰপৰা আমি যি আনন্দ পাওঁ সেই আনন্দৰ বিষয়ে বার্কে এটা অভিমত দাঙি ধৰিছে। সাধাৰণতে ভবা হয় যে ট্রেজেদিত দেখিবলৈ পোৱা ঘটনাবোৰ বাস্তব ঘটনাৰ দৰে সত্য নহয়; গতিকে ইয়াৰপৰা আনন্দ লাভ কৰিব পৰা যায়। আন এটা মত হ'ল যে ট্রেজেদিৰ ঘটনাবোৰ দেখি আমাৰ

২৫। "Poetry and rhetoric do not succeed in exact description so well as painting does; their business is to affect rather by sympathy than imitation: to display rather the effect of things on the mind of the speaker, or of others than to present a clear idea of the things themselves."

—*Philosophical Enquiry* V. *V*

ধাৰণা হয় যে আমি বিপদ-মুক্ত আৰু এইবাবে আমি আনন্দ লাভ কৰিবলৈ সমৰ্থ হওঁ। বাৰ্কে এই দুয়োটা মতকে সমৰ্থন নকৰে। সাধাৰণভাৱে তেওঁ এৰিষ্টটলৰ সিদ্ধান্ত ট্ৰেজেদিৰ ভাব আৰু অনুভূতিৰ মোক্ষণ হোৱা মতত বিশ্বাসী বুলি কব পাৰি। এৰিষ্টটলে এটা কথা স্পষ্টকৈ কৈছে যে ট্ৰেজেদিৰ আনন্দদানৰ ক্ষমতা বহুল পৰিমাণে ঘটনা-বিন্যাসৰ কাব্যিক কৌশলৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰে। বাৰ্কৰ মতে ট্ৰেজেদিয়ে সঞ্চাৰ কৰা ভাব হ'ল মিশ্ৰিত অনুভূতি ; গতিকে বেদনাদায়ক ভাবৰ যোগেদিও আমি ইয়াত আনন্দ পাব পাৰোঁ। তেওঁৰ মতে ট্ৰেজেদি যিমানেই বাস্তব আৰু ভয়ানক হয় সিমানেই ই মানুহৰ তৃপ্তিৰ কাৰণ হয়। যদি এজন ডাঙৰ অপৰাধীক ওচৰৰ পাৰ্ক এখনত ফাঁচী দিয়া হয় তেন্তে ফাঁচী দিয়া কাৰ্যই থিয়েটাৰ ঘৰৰ ভিতৰত থকা মগ্ন দৰ্শকসকলৰ সৰহ ভাগকে আকৃষ্ট কৰি বাহিৰলৈ লৈ আহিব আৰু থিয়েটাৰ ঘৰো শূন্য হব।

ওপৰত বাৰ্কে যি যুক্তিৰ আশ্ৰয় ললে, সেই যুক্তি গ্ৰহণীয় নহয়। আগতে কোৱা হৈছে যে তেওঁৰ মতে বস্তু আৰু বস্তুৰ অৰ্থ-প্ৰকাশক শব্দ এই দুয়োটাৰে প্ৰভাৱ মানুহৰ মনৰ ওপৰত একে ধৰণে নপৰে। অভিনয়ৰ দৰ্শক-মণ্ডলীয়ে ৰঙ্গমঞ্চত চলি থকা অভিনয় এৰি অপৰাধীৰ ফাঁচী দিয়া কাৰ্যৰ প্ৰতি বেছি কৌতূহলী হোৱাৰপৰা এইটো কোৱা টান যে ভয়ৰ মাজত আনন্দৰ ভাব জড়িত হৈ আছে, কিন্তু ভালকৈ চালে দেখা যাব যে ভয়ে দৰ্শকবোৰক পাৰ্কলৈ আকৰ্ষণ কৰা নাই। পূৰ্বে অভিজ্ঞতা লাভ নকৰা এটা ঘটনাই স্বাভাৱিকতে মানুহৰ মনত কৌতূহল জগাই তোলে। এই কৌতূহলৰ নিৰসন কৰিবলৈকে মানুহ পাৰ্কলৈ ওলাই আহে কাৰণ এওঁলোকে জানে যে এনে ঘটনাৰ পুনৰাবৃত্তি সহজে নহয়।

এট্‌কিন্সে তেওঁৰ *English Literary Criticism : Seventeenth and Eighteenth Centuries* নামক পুথিত লিখিছে, "গতিকে বাৰ্কৰ ৰচনা-খন এনেকুৱাই। সমালোচনাৰ ক্ষেত্ৰত ৰচনাখন নতুন বাটেৰে আগবাঢ়িছে। পোনপটীয়া শিক্ষাতকৈ ইয়াত থকা ব্যঞ্জনা-বৃত্তিৰ ইঙ্গিতৰ মাজতে পুথিখনৰ মূল্য নিহিত হৈ আছে।"[২৬]

২৬। "Such then is this essay of Burke which followed new lines of critical enquiry , and it is in its suggestiveness rather than in its positive teaching that the merits of the work consist."

বাৰ্কে তেওঁৰ ৰচনাখনত যি বক্ৰতা বা ব্যঞ্জনা-বৃত্তিৰ ইঙ্গিত দিছে, আধুনিক যুগৰ লেখকসকলৰ মানত তাৰ মূল্য যথেষ্ট। তেওঁ অৱশ্যে এই বিষয়টোৰ বহল আলোচনা কৰা নাই। ট্ৰয়ৰ লোকসকলে কৰা হেলেনৰ সৌন্দৰ্য-বৰ্ণনা প্ৰসঙ্গত "তেওঁ গতিত দেৱী, দৃষ্টিত নাৰী", (She moves a goddess and looks a queen) বোলা বাক্যটোৰ প্ৰতি বাৰ্কৰ আকৰ্ষণে এটা কথাৰ সাক্ষ্য বহন কৰে যে আৱশ্যক হলে অৰ্থৰ গভীৰতালৈকো তেওঁ সোমাব পাৰে।

তৃতীয় অধ্যায়

সপ্তদশ, অষ্টাদশ আৰু উনবিংশ শতিকাৰ জাৰ্মান লেখকসকল

লাইব্‌নিজ্‌ (১৬৪৬-১৭১৭)

(Leibniz)

যোৱা অধ্যায়ত আমি দেখিবলৈ পাইছোঁ যে সপ্তদশ আৰু অষ্টাদশ শতিকাৰ বৃটিছ চিন্তাশীল লোকসকল লাহে লাহে প্ৰত্যক্ষবাদী দৰ্শনৰ সিদ্ধান্তৰ প্ৰতি আকৃষ্ট হোৱাৰ ফলত সেই সিদ্ধান্তৰ পোহৰত কলাকৃতি বুজিবলৈ আৰু সমালোচনা কৰিবলৈ তেওঁলোক সচেষ্ট হৈছিল। হেতুবাদী চিন্তাধাৰা যে সেই যুগত মুঠেই নাছিল এনে নহয়, কিন্তু সৰহভাগ লোকৰে এনে চিন্তাৰ প্ৰতি আকৰ্ষণ নাছিল। ডেকাৰ্ট, স্পিনোজা প্ৰভৃতি দাৰ্শনিকসকলৰ চিন্তাধাৰাৰ সলনি লক্ আৰু হিউমৰ প্ৰত্যক্ষবাদী দৰ্শনৰ প্ৰভাৱ আছিল ব্যাপক. ফ্ৰান্সতো এই দৰ্শনৰ প্ৰতি মানুহৰ আকৰ্ষণ বাঢ়িছিল। বুদ্ধিজীৱী লোকসকলে লকৰ ৰাজনৈতিক আদৰ্শ আদৰি লৈছিল কাৰণ এই বুদ্ধিজীৱী লোকসকল দুৰ্নীতিগ্ৰস্ত ৰাজতন্ত্ৰৰ বিৰোধী। কিন্তু ফ্ৰান্সত লকৰ আদৰ্শৰ প্ৰভাৱ পৰিলেও এই প্ৰভাৱে জাৰ্মান বিশ্ববিদ্যালয়ক চুব পৰা নাছিল। গতিকে জাৰ্মেনিত যি ধৰণৰ দাৰ্শনিক চিন্তাই গা কৰি উঠিছিল সেই দাৰ্শনিক চিন্তা আছিল প্ৰত্যক্ষবাদী দৰ্শনৰ বিৰোধী।

ডেকাৰ্ট আৰু স্পিনোজাৰ দৰে লাইব্‌নিজেও তেওঁৰ দৰ্শনৰ ভেটি হিচাবে substance বা সৎ পদাৰ্থকে গ্ৰহণ কৰিছে। ডেকাৰ্টৰ মতে পদাৰ্থ তিনিটা —ঈশ্বৰ, মন আৰু দ্ৰব্য। স্পিনোজা আছিল সৰ্বেশ্বৰবাদী (pantheist); গতিকে তেওঁৰ মতে পদাৰ্থ এটা, অৰ্থাৎ ঈশ্বৰ। বিস্তৃতি দ্ৰব্যৰ গুণ বুলি ডেকাৰ্টে বিশ্বাস কৰিছিল কিন্তু স্পিনোজাই বিস্তৃতি আৰু ভাৱনা দুয়োটাকে ঈশ্বৰত আৰোপ কৰিছিল। লাইব্‌নিজৰ মতে বিস্তৃতিৰ মাজত একত্বৰ সলনি বহুত্বৰ ভাব নিহিত হৈ আছে, গতিকে ই বহু পদাৰ্থৰ (substance) সমষ্টি

হবলৈ বাধ্য। এটা স্বতন্ত্ৰ পদাৰ্থৰ বিস্তৃতি নাই। গতিকে লাইব্‌নিজে বহু-পদাৰ্থৰ অস্তিত্ব স্বীকাৰ কৰে। এই পদাৰ্থবোৰকে তেওঁ বুলিছে মোনাদ (monads)। এটা বস্তু বহুতো শক্তিৰ সমষ্টি। শক্তিক ভাগ কৰিব নোৱাৰি আৰু ইয়াৰ বিস্তৃতিও নাই। এই শক্তিবোৰকে তেওঁ দাৰ্শনিক বিন্দু পৰমাণু নাইবা মোনাদ্‌ বুলিছে। মোনাদ্‌বোৰ অবয়ৱবিশিষ্ট বিন্দু নহয়। এইবিলাক গাণিতিক বিন্দুও নহয় কাৰণ ইয়াৰ অৱস্থিতি স্বীকাৰ কৰিব লগা হলেও ই সত্য বস্তু নহয়। দাৰ্শনিক বিন্দুবোৰহে আচল আৰু সৎ বস্তু। এইবোৰ চিৰস্থায়ী। বস্তুবোৰৰ শৰীৰ আছে । এই শৰীৰবোৰ অসংখ্য গতিশীল মোনাদৰ সমষ্টি। মোনাদবোৰ আধ্যাত্মিক শক্তিসম্পন্ন; গতিকে এইবোৰৰ প্ৰত্যক্ষ অভিজ্ঞতা লাভ কৰাৰ যোগ্যতা আছে। দ্ৰব্য বা matter সম্পূৰ্ণ ৰূপে জড় নহয়। সকলো দ্ৰব্যই সজীৱ।

প্ৰত্যক্ষীকৰণ আৰু প্ৰৱণতাৰে মন গঠিত। স্পষ্টতাৰ দিশৰপৰা প্ৰত্যক্ষী-কৰণৰ মাজত পাৰ্থক্য থাকিব পাৰে। নিচেই তল শ্ৰেণীৰ মোনাদৰ দৃষ্টি অস্পষ্ট আৰু বিশৃঙ্খল আৰু ইযাক সুষুপ্তিৰ লগত তুলনা কৰিব পাৰি। এই মোনাদবোৰ যেন নিদ্ৰামগ্ন হৈ আছে। গছ-গছনিৰ মাজত আমি এই অৱস্থাটো পাওঁ। প্ৰাণী জীৱনত প্ৰত্যক্ষীকৰণৰ লগত স্মৃতিও আছে, অৰ্থাৎ এককথাত কবলৈ গলে ইইঁতৰ আছে চৈতন্য। মানুহৰ চেতনাশক্তি বেছি স্পষ্ট ৰূপত দেখিবলৈ পোৱা যায় কাৰণ ইযাৰ আত্ম-দৰ্শনৰ ক্ষমতা আছে।

প্ৰত্যেক মোনাদে প্ৰত্যক্ষীকৰণ আৰু বৰ্ণনা কৰিবলৈ সমৰ্থ। ইয়ে প্ৰত্যক্ষ কৰে আৰু সমস্ত বিশ্ব-ব্ৰহ্মাণ্ডকে বৰ্ণনাও কৰে। এই গতিকে মোনাদ্‌ এক প্ৰকাৰ ক্ষুদ্ৰ ব্ৰহ্মাণ্ড। এই মোনাদবোৰে নিজৰ নিজৰ দৃষ্টিকোণৰপৰা ব্ৰহ্মাণ্ডখনৰ বৰ্ণনা কৰে। স্পষ্টতাৰ দিশৰপৰা এই বৰ্ণনাবোৰ একে ধৰণৰ নহয়। মোনাদ্‌ উচ্চ হ'লে ইয়ে স্পষ্ট ৰূপত জগতখনৰ অভিজ্ঞতা লাভ কৰিব পাৰে আৰু সেই অভিজ্ঞতাৰ বৰ্ণনাও দিব পাৰে। গতিকে মোনাদবিলাক নিম্নৰপৰা উচ্চলৈকে ক্ৰম অনুসাৰে সজ্জিত। মোনাদবিলাকক পৰমাণু বুলিব নোৱাৰি কাৰণ এইবোৰ হ'ল একো একোটা আধ্যাত্মিক বিন্দু।

প্ৰত্যেকটো মোনাদৰে নিজে নিজে থকাৰ যোগ্যতা আছে। ইয়াৰ কোনো দুৱাৰ-খিৰিকী নাই; গতিকে বাহিৰৰপৰা ইয়াৰ ভিতৰলৈ একোৱেই সোমাব নোৱাৰে। মোনাদৰ ভিতৰত সকলো বস্তুৱেই জীৱৰূপত আছে।

এজন ডাঙৰ-দীঘল হোৱা লোক গৰ্ভতেই সম্ভাৱনাৰ ৰূপত লকাই আছে ; গতিকে ইয়াৰ মাজত নিহিত হৈ আছে এক ক্ৰম-বিকাশৰ গতি। এই ফালৰপৰা চালে ইয়াৰ এটা অতীত আৰু এটা ভৱিষ্যতো আছে।

মন আৰু শৰীৰৰ যি সম্বন্ধ সেই সম্বন্ধটো পৰস্পৰে পৰস্পৰৰ ওপৰত ক্ৰিয়া কৰা সম্বন্ধ নহয়। মন আৰু শৰীৰ, এই দুযোটাৰে স্ৰষ্টা ঈশ্বৰ। ঈশ্বৰে শৰীৰ আৰু মন সৃষ্টি কৰাৰ সময়ত তেওঁ শৰীৰ আৰু মনৰ মাজত এনে এটা সম্বন্ধ স্থাপন কৰিছিল যিটোৰ ফলত এই দুয়োটাৰে মাজত গঢ়ি উঠিছে এক পূৰ্ব-পৰিকল্পিত ঐক্য (Pre-established harmony)। শাৰীৰিক আৰু মানসিক অৱস্থাৰ মাজত এক প্ৰকাৰ সমান্তৰালতা আছে।

লাইব্‌নিজৰ দৃষ্টিভঙ্গী হেতুবাদী। তেওঁৰ মতে প্ৰকৃত জ্ঞান সৰ্বাত্মক আৰু এনে জ্ঞান অভিজ্ঞতাৰপৰা লাভ কৰা সম্ভৱ নহয়। জ্ঞান বাহিৰৰপৰা আহৰণ কৰা বস্তু নহয়। ই স্বয়ং আত্মাৰপৰা উদ্ভৱ হব লাগে কাৰণ এইটোৱেই হ'ল কেন্দ্ৰীয় মোনাদ। অভিজ্ঞতাই মানুহক নতুন জ্ঞান নিদিয়ে। ই মাথোন অন্তৰত থকা জ্ঞানকে স্পষ্টতৰ কৰি তোলে। মোনাদৰ মাজত থকা বুদ্ধি-শক্তি একে কিন্তু ব্যাপকতা আৰু গভীৰতাৰ ক্ষেত্ৰত ইয়াৰ মাজত পাৰ্থক্য আছে। সংবেদন আৰু ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য জ্ঞান অস্পষ্ট আৰু বিশৃঙ্খল। বৌদ্ধিক জ্ঞান স্পষ্ট আৰু আভ্যন্তৰীণ নীতিৰপৰা ইয়াৰ উদ্ভৱ হয়।

লাইব্‌নিজৰ মতে দুই ৰকমৰ সত্য আছে—যুক্তিৰ সত্য আৰু তথ্যৰ সত্য। যুক্তিৰ সত্য চৰম সত্য। ই কিন্তু তথ্যৰ সত্যৰ অভিজ্ঞতালব্ধ। কেৱল বুদ্ধিশক্তিৰপৰাহে চৰম সত্য লাভ কৰিব পাৰি ; আন সত্যবোৰ অভিজ্ঞতা আৰু ইন্দ্ৰিয়াদিৰ পৰ্যবেক্ষণৰ সহায়ত লাভ কৰা যায়।

লাইব্‌নিজে জ্ঞানৰ চাৰিটা স্তৰৰ কথা কৈছে। এইকেইটা হ'ল (ক) দুৰ্বোধ্য জ্ঞান অথবা সপোনৰ অভিজ্ঞতাৰপৰা লাভ কৰা জ্ঞান ; (খ) স্পষ্ট অথচ বিশৃঙ্খল জ্ঞান, যি জ্ঞান বুদ্ধিশক্তিৰ সহায় নোহোৱাকৈ পোৱা যায়, যেনে—সৌন্দৰ্য আৰু ঐক্যৰ জ্ঞান ; (গ) স্পষ্ট জ্ঞান নাইবা যুক্তিৰ সহায়ত লাভ কৰা জ্ঞান ; আৰু (ঘ) প্ৰখ্যা বা স্বয়ং-প্ৰকাশ জ্ঞান (intuitive knowledge)।

সৌন্দৰ্য আৰু ঐক্য আনুপাতিক সম্বন্ধৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল। এই দুটাই মানুহৰ মনৰ ওপৰত প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰে আৰু মানুহক নন্দনতাত্ত্বিক আনন্দও

দিয়ে। বস্তুৰ মাজত থকা পাৰস্পৰিক সম্বন্ধ নাজানিলেও নন্দনতাত্ত্বিক আনন্দ উপভোগত বাধা নজন্মে। গতিকে এই জ্ঞান স্পষ্ট হ'লেও বিশৃঙ্খল। কিন্তু এনে বিশৃঙ্খল জ্ঞানো সম্পূৰ্ণৰূপে স্পষ্ট হ'ব পাৰে। ৰুচিয়ে বিশৃঙ্খল জ্ঞানহে প্ৰত্যক্ষভাৱে আহৰণ কৰে। একপ্ৰকাৰ অস্পষ্ট চেতনাৰে এনে জ্ঞানৰ আৰম্ভ কিন্তু লাহে লাহে যেতিয়া যুক্তিৰ জেউতিয়ে এই জ্ঞান পোহৰাই তোলে তেতিয়া ই স্পষ্ট হৈ উঠে। আমি এজন চিত্ৰশিল্পীৰ দৃষ্টান্তকে লওঁ। চিত্ৰশিল্পী আৰু আন আৰ্টিষ্টসকলে কলাকৃতিৰ গুণাগুণ নিৰ্ণয় কৰিবলৈ সমৰ্থ কিন্তু তেওঁলোকে কিয় এটা বস্তু আনটোতকৈ ভাল বুলি কয়—এনে এটা প্ৰশ্ন কৰিলে কি মানদণ্ডেৰে তেওঁলোকে বস্তুৰ মূল্যায়ন কৰে তাক ক'ব নোৱাৰে। তেওঁলোকৰ স্পষ্ট ধাৰণা নিশ্চয় আছে কিন্তু এই ধাৰণা যুক্তিৰ সহায়ত লাভ কৰা ধাৰণাৰ দৰে সম্পূৰ্ণৰূপে স্পষ্ট নহয়। ইয়াৰপৰা এইটোৱেই প্ৰমাণিত হয় যে নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতা ইন্দ্ৰিয়াদিৰপৰাও লাভ কৰা নাযায় আৰু ধী-শক্তিৰপৰাও লাভ কৰা নহয়। যদিও আৰ্টিষ্টৰ জ্ঞান বিশৃঙ্খল অথচ স্পষ্ট, তথাপি বৌদ্ধিক চেতনাৰ লগত ইয়াৰ সংযোগ হ'ব নোৱাৰে বুলি লাইব্‌নিজে কোৱা নাই। যি বস্তুটোৰ জ্ঞান কল্পনাৰ সহায়ত বিশৃঙ্খল অথচ স্পষ্টৰূপত পোৱা হয় সেই বস্তুটোকে বুদ্ধিৰ সহায়ত সম্পূৰ্ণৰূপে স্পষ্টকৈ জানিব পাৰি। ইয়াৰ অৰ্থ এয়ে যে বুদ্ধি-শক্তিৰ সহায়ত কোনো এটা কলাকৃতি সম্পূৰ্ণ কৰিব পাৰি। ইন্দ্ৰিয় আৰু কল্পনাশক্তিক অস্পষ্ট আৰু বিশৃঙ্খল বোলা সময়ত লাইব্‌নিজে যেনে ভাবে শব্দ ব্যৱহাৰ কৰিছে তাৰ মাজত যেন এটা বিদ্ৰূপৰ ভাব আৰু জ্ঞানলাভৰ পথ একেটা মাথোন বুলি কোৱাৰে সঙ্কেত লুকাই আছে। নন্দনতাত্ত্বিক জ্ঞানৰ মাজত যি স্পষ্টতাৰ আভাস পোৱা যায় সেই স্পষ্টতা আংশিকভাৱে প্ৰত্যাশা কৰা সম্পূৰ্ণ স্পষ্টতাৰপৰা বিশেষভাৱে পৃথক নহয়।[১]

১। The self-same object that is confusedly though clearly recognised by imagination is recognised clearly and distinctly by the intellect; which amounts to saying that a work of art may be perfected by being determined by thought. In the very terminology adopted by Leibniz who represents sense and imagination as obscure and confused there is a

ডেকাৰ্টৰ মতাবলম্বী দাৰ্শনিকসকলে মত প্ৰকাশ কৰিছিল যে সৌন্দৰ্যৰ উপলব্ধি সম্পূৰ্ণ স্পষ্টৰূপতে হয়। লাইব্‌নিজে হ'লে কয় যে নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতা যদিও স্পষ্ট তথাপি বিশৃঙ্খল। প্ৰাথমিক স্তৰত সৌন্দৰ্যৰ অভিজ্ঞতা ইন্দ্ৰিয়-গ্ৰাহ্য ছবিৰ অভিজ্ঞতা। এনে অভিজ্ঞতা প্ৰত্যক্ষবাদী দাৰ্শনিক লক্ আৰু হিউমৰ অভিজ্ঞতাৰপৰা বেলেগ নহয়। কিন্তু লাইব্‌নিজে কয় যে এনেধৰণৰ অভিজ্ঞতাৰ তিনিটা স্তৰ আছে। দ্বিতীয় স্তৰত ৰুচিয়ে পূৰ্বলব্ধ অভিজ্ঞতাৰ মাজত থকা নৈতিক দিশৰ বিশ্লেষণ কৰে। গতিকে এই স্তৰত অভিজ্ঞতাটো বুদ্ধিশক্তিৰ বিচাৰাধীন হয়। তৃতীয় স্তৰত আমি পাওঁ সহজানুভূতি বা স্বয়ং-প্ৰকাশ জ্ঞান যি জ্ঞানৰ সহায়ত বস্তুটোক সামগ্ৰিকৰূপত জনা আৰু বুজাত সহায় হয। চতুৰ্থ আৰু শেষ স্তৰত প্ৰতীকযুক্ত উপস্থাপনৰপৰা সৰ্বব্যাপী ঐক্যৰ জ্ঞান আহৰণ সম্ভৱ হয়। লাইব্‌নিজৰ মতে আৰ্টে প্ৰতীকৰ মাধ্যমেদি সৰ্বাত্মক ঐক্যৰ আদৰ্শ উপস্থাপিত কৰে। শেষৰ স্তৰত লাইব্‌নিজে মিষ্টিক প্লটিনাছৰ দৰে নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতাক মিষ্টিক অভিজ্ঞতাৰ শাৰীলৈ উন্নীত কৰিছে।

বম্‌গাৰ্টেন (১৭১৪-১৭৬২)
(Baumgarten)

লাইব্‌নিজৰ দৰে বম্‌গাৰ্টেনো হেতুবাদী দাৰ্শনিক, গতিকে এই দুয়োগৰাকী লোকৰ চিন্তাৰ মাজত যথেষ্ট মিল আছে। বম্‌গাৰ্টেনেও লাইৱনিজৰ দৰে বিশ্বাস কৰিছে যে সৌন্দৰ্যৰ অভিজ্ঞতা স্পষ্ট হলেও পৰিপাটী বা শৃঙ্খবাবদ্ধ নহয়। উল্‌ফে (Wolff) বিজ্ঞানক দুটা ভাগত বিভক্ত কৰিছিল—তত্ত্বীয় আৰু ব্যৱহাৰিক। বম্‌গাৰ্টেন এটা তৃতীয় ভাগ সংযোগ কৰিছে। ইয়াকেই তেওঁ বুলিছে ৰুচিবিজ্ঞান বা নন্দনতত্ত্ব। ইয়াৰ বিষয়-বস্তু বৌদ্ধিক ভাৱনা নহয়, ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য জ্ঞানহে। কবিতা আৰু বাগ্মিতা

---

tinge of contempt as well as the suggestion of a single form of all cognition ··The *claritas* attributed to aesthetic fact is not specially different from, but rather a partial anticipation of the *distincto* of intellect.

—*Aesthetic* by Croce, Ch. IV

(rhetoric) ইয়াৰ অন্তৰ্গত। বমগাৰ্টেনেই পোন প্ৰথম বাৰৰ কাৰণে aesthetic শব্দটো ব্যৱহাৰ কৰিছে আৰু ই এখন বেলেগ বিজ্ঞান বুলি দেখুৱাবলৈ যত্ন কৰিছে। তেওঁ কব খোজে যে আৰ্টৰ এটা স্বতন্ত্ৰ মূল্য আছে আৰু ইয়াৰ মাজত দেখা দিয়া সমস্যাবোৰ স্বতন্ত্ৰভাবে এখন বেলেগ শাস্ত্ৰত আলোচিত হোৱা উচিত।

বমগাৰ্টেনৰ মতে যুক্তিৰ সহায়ত লাভ কৰা জ্ঞানৰ লক্ষ্য সত্য আৰু নন্দন-তাত্ত্বিক অভিজ্ঞতাৰ লক্ষ্য সৌন্দৰ্য। "সৌন্দৰ্য ইন্দ্ৰিয়ৰ সহায়ত লাভ কৰা পূৰ্ণতা, সত্য যুক্তি-লব্ধ পূৰ্ণতা আৰু সততা নৈতিক ইচ্ছা-শক্তিৰ পূৰ্ণতা।"[২] বোধশক্তিৰপৰা দাৰ্শনিক সত্য লাভ কৰা যায়। ৰুচিবিজ্ঞানৰ সত্য বুদ্ধিলব্ধ সত্যৰপৰা পৃথক, কাৰণ এই সত্য জ্ঞানেন্দ্ৰিয়ৰ সহায়ত আমি লাভ কৰোঁ। ক্ৰোচে কোৱাৰ দৰে ই একপ্ৰকাৰ নিকৃষ্ট সত্য। সূৰ্য-গ্ৰহণৰ বৰ্ণনা জ্যোতিৰ্বিদ পণ্ডিত এজনে যি ধৰণে দিয়ে, আৰ্টিষ্ট এজনে তেনেকৈ নিদিয়ে। প্ৰথমটো বৰ্ণনাত আমি পাম নানান তথ্য কিন্তু দ্বিতীয় বৰ্ণনাটোৰ মাজত দেখিবলৈ পোৱা যাব ভাবানুভূতি সঞ্চাৰৰ প্ৰচেষ্টা। বমগাৰ্টেনৰ মতবাদ আলোচনা-প্ৰসঙ্গত ক্ৰোচে মত প্ৰকাশ কৰিছে যে ৰুচিবিজ্ঞানৰ সত্য সেইবোৰেই যিবোৰ সম্পূৰ্ণৰূপে সঁচাও নহয় আৰু সম্পূৰ্ণৰূপে মিছাও নহয়—এইবোৰ সাম্ভাব্য সত্য।"[৩]

লাইবনিজৰ দৰে বমগাৰ্টেনো জগতখনৰ পূৰ্ণতাত বিশ্বাসী। তেওঁৰ মতে যি প্ৰকৃতিক আমি ইন্দ্ৰিয়ৰ সহায়ত গ্ৰহণ কৰোঁ সেই প্ৰকৃতিয়ে আৰ্ট অৰ্থাৎ শিল্পকলাৰ মানদণ্ড ; কাৰণ প্ৰকৃতিৰ মাজত আমি বিচিত্ৰতাৰ সমাবেশ পাওঁ। এই বিচিত্ৰ দ্ৰব্য-সম্ভাৰৰ সংযোগ বিয়োগৰ সহায়ত আৰ্টৰ যোগেদি নানান নতুন সৃষ্টিৰ সম্ভৱ হয়। অংশবোৰৰ পাৰস্পৰিক সম্বন্ধ বিন্যাস আৰু

২। "Beauty is the perfect (the absolute), recognised through the senses, truth is the perfect perceived through reason, Goodness is the perfect reached by moral will."—*What Is Art* chapter (iii)

৩। "Truths, strictly aesthetic are (and this is the decisive point) those which appear neither entirely true uor entirely false, probable truths." *Aesthetic* chapter (iv)

সমগ্ৰ বস্তুটোৰে লগত থকা এইবোৰৰ সুসম সম্বন্ধই হ'ল সৌন্দৰ্য। ই চিত্ৰবোৰৰ উপস্থাপনৰ ঐক্য নাইবা ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য নানান অভিজ্ঞতাৰ একক ৰূপ। সৌন্দৰ্যৰ চৰম বিকাশ হয় প্ৰকৃতি-বুকুত। গতিকে বমগাৰ্টেনে ভাবে যে প্ৰকৃতিৰ অনুকৰণেই শিল্প-কলাৰ চৰম লক্ষ্য হোৱা উচিত। কিন্তু আৰ্ট প্ৰকৃতিৰ কেৱল প্ৰতিৰূপ নহয়। অভিজ্ঞতা-লব্ধ চিত্ৰবোৰৰ ঐক্য-সাধনৰ যোগেদিয়ে ফুটি উঠে আৰ্টৰ সাৰ্থকতা। প্লেটোৰ মতে আচল জগতৰ অসম্পূৰ্ণ প্ৰতিবিম্বই হ'ল আৰ্ট কিন্তু বমগাৰ্টেনৰ মতে পৃথিবীখন নকল পদাৰ্থ নোহোৱা বাবে আৰ্ট ছাঁৰে ছাঁ নহয়। ই জ্ঞানেন্দ্ৰিয়ৰ সহায়ত লাভ কৰা সৎবস্তুৰে প্ৰতিবিম্ব।

বম্‌গাৰ্টেনে কয় যে কাব্য হ'ল সম্পূৰ্ণৰূপে ইন্দ্ৰিয়-গ্ৰাহ্য একপ্ৰকাৰ উক্তি। ইয়াৰ মাজত এটা স্পষ্ট ভাব আছে; গতিকে ই জ্ঞানৰ আন আন বিভাগৰপৰা বেলেগ। শব্দ-মাধ্যমেৰে প্ৰকাশিত কৰা বিভিন্ন ভাবৰ পূৰ্ণতাৰ ওপৰত ইয়াৰ মূল্য নিৰ্ভৰ কৰে। বিজ্ঞানত আছে যুক্তিৰ প্ৰাধান্য কিন্তু কবিতাত অনুভূতিৰ প্ৰাধান্য। অনুভূত ভাবৰ দক্ষ উপস্থাপনৰ মাজতে বিচাৰি পোৱা যায় কবিতাৰ সাৰ্থকতা।

কবিতা আৰু সত্যৰ মাজত থকা পাৰ্থক্য মনোধৰ্মী। যেতিয়া ইন্দ্ৰিযাদিৰ দৃষ্টিভঙ্গীৰে পূৰ্ণতাক চোৱা হয় তেতিয়া ই সৌন্দৰ্য আৰু যেতিয়া ইয়াক যুক্তিৰ সহায়ত বুজিবলৈ চেষ্টা কৰা যায় তেতিয়া ই সত্য। সৌন্দৰ্য হ'ল বস্তু বা ঘটনাৰ পাৰস্পৰিক আৰু সামগ্ৰিক অনুভূত ঐক্য।

ক্ৰোচেৰ মতে বম্‌গাৰ্টেনৰ নন্দনতত্ত্বৰ মাজত আছে প্ৰাচীনত্ব আৰু সাধাৰণ দৃষ্টিভঙ্গীৰ প্ৰাধান্য। তেওঁ প্ৰাচীন লেখকসকলৰ উল্লেখ কৰাৰ উপৰিও ৰেটৰিকৰ লগত ইয়াক সাঙুৰি পেলাব খুজিছে। ক্ৰোচেৰ মতে বম্‌গাৰ্টেনে যিবোৰ সমস্যাৰ উল্লেখ কৰিছে সেইবোৰৰ সমাধানৰ আৱশ্যকতা বেছিকৈ অনুভূত হৈছে কাৰণ বম্‌গাৰ্টেনৰ উক্তি সাধাৰণ। তেওঁ এখন নতুন বিজ্ঞানৰ ঘোষণা কৰিছে। এইখন যেন এটা নতুন কেচুৱা। কেচুৱাটোৰ নামকৰণ হৈছে কিন্তু নামৰ খোলাটোৰ ভিতৰত কোনো নতুন বস্তু নাই।[৪]

৪। "Baumgarten's works are but another presentation of the problem of aesthetic still clamouring for solution in a voice so much the stronger as it uttered a commonplace ; he

বম্‌গার্টেনৰ সমালোচনাৰ ক্ষেত্ৰত ক্ৰোচে সহানুভূতিশীল নহয়, কঠোৰ। এইটো সঁচা কথা যে তেওঁ লাইবনিজ আৰু উলফৰদ্বাৰা বেছিকৈ প্ৰভাৱান্বিত কিন্তু এইটোও সঁচা যে তেওঁৱেই প্ৰথমতে নন্দনতত্ত্বক এখন নতুন বিজ্ঞান বুলি স্বীকৃতি দিছে। তাৰোপৰি তেওঁৱেই জ্ঞানৰ বৌদ্ধিক সিদ্ধান্ত অনুভূতিৰ ক্ষেত্ৰলৈ সম্প্ৰসাৰিত কৰি কাব্যৰ লক্ষণসমূহৰ মাজত ঐক্য স্থাপনৰ চেষ্টা কৰিছে।

ইমানুৱেল কাণ্ট (১৭২৪—১৮০৪)
Immanuel Kant

অষ্টাদশ শতাব্দীত প্ৰধানকৈ দুটা দাৰ্শনিক চিন্তাধাৰা ইউৰোপ মহাদেশত দেখিবলৈ পোৱা যায়। ইয়াৰে এটা আছিল হেতুবাদী দৰ্শনৰধাৰা। ডেকাৰ্ট লাইবনিজ, উলফ্ প্ৰভৃতি চিন্তা-নায়কসকল আছিল এইধাৰাটোৰ গুৰি ধৰোঁতা লোক। আনটো আছিল প্ৰত্যক্ষবাদী দৰ্শনৰধাৰা। লক্, বাৰ্কলে, হিউম প্ৰভৃতি দাৰ্শনিকসকলৰ হাতত এই ধাৰাটোৰ পুষ্টিসাধন হৈছিল। এই দুয়ো ধৰণৰ দৰ্শনৰ মাজত সমন্বয়সাধন কৰি এটা নতুন সিদ্ধান্তত উপনীত হোৱা কৃতী পুৰুষ হ'ল ইমানুৱেল কাণ্ট। কাণ্টৰ নতুন সিদ্ধান্তই তেওঁৰ পিছত খ্যাতিলাভ কৰা দাৰ্শনিকসকলৰ ওপৰত গভীৰ প্ৰভাৱ পেলাইছে। জ্ঞান-পিপাসু এক অবিবাহিত লোক কাণ্টে তিনিখন প্ৰখ্যাত গ্ৰন্থ ৰচনা কৰিছিল—(ক) '*The Critique of Pure Reason* (খ) *The Critique of Practical Reason*; আৰু (গ) *The Critique of Judgmnet*. প্ৰথম ক্ৰিতিকখনত গণিতশাস্ত্ৰৰ দৰ্শন, বিজ্ঞানৰ দৰ্শন প্ৰভৃতি ভালেমান বিষয়ৰ আলোচনা আছে কিন্তু ইয়াৰ মুখ্য আলোচ্য বিষয় হৈছে জ্ঞানলাভৰ সমস্যা সম্বন্ধীয় আলোচনা। কাণ্টৰ মতে জ্ঞানলাভ হয় ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য অভিজ্ঞতা আৰু বিচাৰ-শক্তিৰ অবৰোহী নীতিৰ (*a priori*) পাৰস্পৰিক সংযোগৰ ফলত। ক্ৰিতিক অৱ পিওৰ ৰিজনখনত ঘাইকৈ বুদ্ধি-শক্তিৰ

---

proclaims a new science and presents it in conventional scholastic form ; the babe about to be born receiving the name of aesthetic by premature baptism at his hands ; and the name remains. But the new name is devoid of new matterr".
—Aesthetic Chapter IV

কাৰ্য-কলাপৰ বিচাৰ আছে। দ্বিতীয় ক্ৰিতিকত বুদ্ধি-শক্তিৰ ব্যৱহাৰিক কৰ্মাভিনিবেশৰ বহল পৰ্যালোচনা আছে আৰু ইয়াতে দেখুওৱাইছে যে এই শক্তিৰ ব্যৱহাৰিক কাৰ্যৰ ওপৰতে নৈতিক দৰ্শন নিৰ্ভৰশীল। তৃতীয় ক্ৰিতিকথনত নন্দনতাত্বিক সমস্যাৰ বিচাৰ সন্নিবিষ্ট কৰা হৈছে। ইয়াতেই আমি সৌন্দৰ্য আৰু উদাত্ততাৰ স্বৰূপ সম্বন্ধে আলোচনা পাওঁ।

কাণ্টৰ মতে দৰ্শনৰ প্ৰধান সমস্যা হ'ল জ্ঞানৰ সমস্যা। সাধাৰণতে জ্ঞানৰ সম্বন্ধ বিচাৰ-বুদ্ধিৰ লগত। কিন্তু বিচাৰ-প্ৰসূত প্ৰত্যেকটো বস্তুৱেই জ্ঞানদান কৰিবলৈ সমৰ্থ নহয়। এনে কিছুমান বিশ্লেষণাত্মক প্ৰতিজ্ঞা আছে যিবোৰৰ বিধেয় অংশটোত উদ্দেশ্যৰ মাজতে লুকাই থকা ভাবটোৰ সম্প্ৰসাৰণ মাথোন ঘটে। এনে প্ৰতিজ্ঞাত বিধেয়টো কেৱল উদ্দেশ্যটোৰ এটা অংশ মাথোন। দুটা প্ৰতিজ্ঞা বিশ্লেষণ কৰি চাওঁ। "বগা গোলাপ এটা গোলাপেই।" নাইবা "বস্তুটোৰ প্ৰসাৰতা আছে।" উল্লেখ কৰা দুয়োটা প্ৰতিজ্ঞাতে কৰ্তা বা উদ্দেশ্যৰ মাজত সোমাই থকা ভাবকে দুনাই বিধেযত কোৱা হৈছে আৰু ইয়াত কোনো নতুন কথা কোৱা হোৱা নাই। কিন্তু এটা সংশ্লেষাত্মক (synthetic) প্ৰতিজ্ঞা বিশ্লেষণাত্মক প্ৰতিজ্ঞাতকৈ বেলেগ, কাৰণ এনে প্ৰতিজ্ঞাত কৰ্তাৰ লগত বিষয়টো সংযুক্ত হৈ থাকিলেও আমি ইয়াৰ মাজত নতুন জ্ঞানৰ সমল পাওঁ। সংশ্লেষাত্মক প্ৰতিজ্ঞাবোৰ সচৰাচৰ অভিজ্ঞতাৰপৰা লাভ কৰা হয় কিন্তু অভিজ্ঞতালব্ধ সকলো প্ৰতিজ্ঞাই সংশ্লেষাত্মক নহয়। যেতিয়া আমি কওঁ "নেপোলিয়ান এজন ডাঙৰ সৈন্যাধ্যক্ষ।" তেতিয়া আমি দেখিবলৈ পাওঁ যে ইয়াত দুটা বেলেগ বেলেগ ভাবৰ সংযোগ কৰা হৈছে।

প্ৰতিজ্ঞাবোৰ অভিজ্ঞতালব্ধ নাইবা অবৰোহী (*a priori*) হ'ব পাৰে। অভিজ্ঞতালব্ধ প্ৰতিজ্ঞাবোৰ ইন্দ্ৰিয়বোৰৰ প্ৰত্যক্ষ উপলব্ধিৰ নাইবা আমি বিশ্বাস কৰা আনলোকৰ তেনে উপলব্ধিৰপৰা পাওঁ। আনহাতে, অবৰোহী প্ৰতিজ্ঞাবোৰৰ ভিত্তি অভিজ্ঞতা নহয়। "এটা ত্ৰিভুজৰ তিনিটা কোন দুই সমকোণৰ সমান"—এনে এটা বাক্য সকলো ত্ৰিভুজৰক্ষেত্ৰতে প্ৰযোজ্য আৰু এইটো এটা অবৰোহী প্ৰতিজ্ঞাৰ দৃষ্টান্ত।

আমি অভিজ্ঞতা লাভ কৰাৰ সময়ত বাহ্যজগতৰ সংস্পৰ্শলৈ অহাৰ কাৰণে প্ৰথমতে আমি অনুভৱ কৰোঁ সংবেদন (sensation)। সংবেদন হ'ল আমাৰ চৈতন্যৰ একপ্ৰকাৰ ক্ষোভ মাথোন। এটা প্ৰত্যক্ষ জ্ঞান হ'বলৈ এই সংবেদন

স্থান আৰু কালৰ মাজেদি আহিব লাগিব। প্ৰত্যক্ষজ্ঞান দুটা বস্তুৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত—সংবেদন (sensation) আৰু ফৰ্ম অৰ্থাৎ স্থান আৰু কাল। ইয়াৰ দুটা ভাগ আছে, এটা বিষয়গত (objective) আৰু আনটো বিষয়ীগত (subjective)। বিষয়গত ভাগটো হ'ল সংবেদন আৰু বিষয়ীগত ভাগটো ফৰ্ম বা কেতিগোৰি (category)। এই বিষয়ীগত ভাগটো সংবেদন নহয় আৰু প্ৰত্যক্ষ জ্ঞানৰপৰা লাভ কৰা কোনো বস্তুও নহয়। এইবোৰ বিচাৰ-বুদ্ধিৰপৰা লাভ কৰা অবৰোহী ফৰ্ম।

কাণ্টৰ মতে স্থানৰ (space) জ্ঞান অভিজ্ঞতা-লব্ধ নহয়। আমি যেতিয়া কওঁ যে ক, খৰ সোঁফালে আছে তেতিয়া যে আমাৰ আগতে স্থানৰ জ্ঞান আছে, এইকথা স্বীকাৰ কৰিব লাগিব। যেহেতু স্থান নোহোৱা এখন জগতৰ আমি কল্পনা কৰিব নোৱাৰোঁ, স্থানসম্বন্ধে আমাৰ ধাৰণাও ইন্দ্ৰিয়ৰ যোগেদি লাভ কৰা কোনো অভিজ্ঞতাৰ ফল হ'ব নোৱাৰে। গতিকে স্থানৰ ধাৰণা সম্পূৰ্ণৰূপে অবৰোহী বা প্ৰাগনুভবাত্মক অন্তদৃষ্টিৰ ফল। আমি বস্তুৰ সান্নিধ্যত সংবেদনা অনুভব কৰোঁ আৰু এই বস্তুবোৰ স্থানত অবস্থিত হৈ থকা দেখা পাওঁ। একেধৰণেই আমাৰ কালৰ জ্ঞানো ইন্দ্ৰিয়ৰ সহায়ত লাভ কৰা অভিজ্ঞতাৰপৰা উদ্ভুত নহয়। যেতিয়া আমি ঘটনাবোৰ আগে, পাছে বা একেসময়তে ঘটা দেখিবলৈ পাওঁ তেতিয়া আমি নিশ্চয়কৈ বুজিব লাগিব যে আগতে আমাৰ মনৰ মাজত সময়ৰ জ্ঞান বৈ আছে, নহ'লে ঘটনাবোৰ অগাপিছাকৈ নাইবা একেসময়তে ঘটিছে বুলি আমি কব নোৱাৰিলোঁহেঁতেন। গতিকে সময়ৰ জ্ঞানো অন্তৰ্দৃষ্টিৰ সহায়ত লাভ কৰা অবৰোহী বা প্ৰাগনুভবাত্মক জ্ঞান। কিন্তু কালৰ জ্ঞান একপ্ৰকাৰ আমাৰ আভ্যন্তৰীণ অৱস্থাৰ জ্ঞান মাথোন আৰু স্থানৰ জ্ঞানৰদৰে ই বাহ্যবস্তুৰ জ্ঞান নহয়। আমাৰ অনুভব-শক্তি এনেভাবে গঠিত যে যেতিয়া আমি সংবেদনাৰ প্ৰতি সচেতন হওঁ তেতিয়া সেই সংবেদনা স্থান বা কালৰ মাজতহে প্ৰকাশিত হোৱা আমি দেখিবলৈ পাওঁ।

কিন্তু বস্তুবোৰক স্থান আৰু কালত অবস্থিত দেখিলেই আমি জ্ঞানলাভ কৰিছোঁ বুলি কব নোৱাৰোঁ। অভিজ্ঞতা-লব্ধ বস্তুবোৰ চিন্তা-শক্তিৰ সহায়ত সংযোজিত হ'ব লাগিব আৰু সেইবোৰৰ মাজত থকা সম্বন্ধও স্থাপিত হ'ব লাগিব। সংশ্লেষাত্মক চিন্তা নহ'লে জ্ঞান সম্ভৱ নহয়। যুক্তি গ্ৰহণক্ষম

আৰু কৰ্মক্ষম। প্ৰত্যক্ষ জ্ঞান প্ৰত্যয়ৰ (concept) অধীনলৈ আনিব লাগিব। প্ৰত্যক্ষ জ্ঞান আৰু প্ৰত্যয়ৰ মিলনতে হয় জ্ঞানৰ উদ্ভৱ। প্ৰত্যক্ষ অভিজ্ঞতা অসংখ্য আৰু বিচিত্ৰ। এইবোৰৰ মাজত সমন্বয় সাধিত হ'ব লাগিব যাতে বিচিত্ৰতাৰ মাজতো একপ্ৰকাৰ ঐক্য সাধিত হ'ব পাৰে।

অবৰোহীজ্ঞানৰ তিনিটা প্ৰধান উপাদান আছে। এইকেইটা হ'ল—(ক) বিচিত্ৰশুদ্ধ সহজানুভূতি, (খ) কল্পনা-সহায়ত এইবোৰৰ মাজত সংঘটিত হোৱা সমন্বয়; আৰু (গ) এনে সমন্বযৰ ঐক্যৰ প্ৰত্যয়। (ক) ত মন নিষ্ক্ৰিয় কিন্তু (খ) আৰু (গ) ত ই সক্ৰিয়।

প্ৰত্যক্ষজ্ঞানৰ উৎস দুটা—অনুভৱ-শক্তি আৰু বুদ্ধি-শক্তি। যদি আমাৰ মন নিষ্ক্ৰিয়ই হ'লহেঁতেন তেন্তে আমি স্থান আৰু কালত সজ্জিত কিছুমান অসংলগ্ন অভিজ্ঞতাকে মাথোন লাভ কৰিলোঁহেঁতেন। কিন্তু আচলতে আমি বিক্ষিপ্ত অভিজ্ঞতা-লাভতেই সন্তুষ্ট হ'ব নোৱাৰোঁ। এই অভিজ্ঞাবোৰ সংগঠিত হ'ব লাগে আৰু বুদ্ধি-শক্তিয়ে এনে সংগঠন কৰে। কাণ্টে লিখিছে যে এই কাৰ্যকে সমন্বয় কাৰ্য বুলি ক'ব পাৰি। বস্তুবোৰ বা অভিজ্ঞাবোৰৰদ্বাৰা এনে সমন্বয়-কাৰ্য সাধিত হ'ব নোৱাৰে। এইটো কৰ্তাৰ এটা কাৰ্য আৰু এই কাৰ্য কৰ্তাৰ বাহিৰে আনকেৱে কৰিব পাৰিব বুলি ভাবিব নোৱাৰি।

অন্তৰ্দৃষ্টিৰ সহায়ত লাভ কৰা জ্ঞানো কিছুমান মনৰ ওপৰত পৰা অসংলগ্ন ছাপ। এই ছাপবোৰকো বিচাৰৰ সহায়ত বুদ্ধিশক্তিয়ে সংলগ্ন কৰে।

কাণ্টে যুক্তি আৰু বুদ্ধি-শক্তিৰ মাজত পাৰ্থক্য দেখা পাইছে। যুক্তি বুদ্ধিশক্তিকৈ উচ্চতৰ মানসিকশক্তি। আনহাতে বুদ্ধিশক্তি অনুভৱ-শক্তিৰ ওপৰত থকা এটা স্তৰ। যুক্তিৰ সহাযত আমি পাওঁ মৌলিকনীতি (principle) কিন্তু বুদ্ধি-শক্তিৰ সহায়ত পাওঁ নিয়ম।

ওপৰৰ আলোচনাৰপৰা এইটো দেখা যায় যে আমি আমাৰ অভিজ্ঞতাৰ ওপৰলৈ উঠি অবৰোহী শক্তিৰ সহায়ত বস্তু-স্বৰূপ (thing-in-itself) বুজিব নোৱাৰোঁ। ইন্দ্ৰিয়াদিৰ সহায়তো বস্তু-স্বৰূপ অবগত হ'ব নোৱাৰি। এটা বস্তু আমাৰ আগত যেনে ভাবে প্ৰতিভাত হয় সেই প্ৰতিভাত অৱস্থাৰ জ্ঞান লাভ কৰিবলৈকেহে আমি সক্ষম। আমি বস্তুৰ চৰম সত্তাৰ কথা কব হয়তো পাৰোঁ কিন্তু স্থান আৰু কালৰ ব্যৱধান এই পৰম সত্তাত আৰোপ কৰা নাযায়। এনে সত্তা স্থান আৰু কালৰ ওপৰত। গতিকে এই পৰম

সত্তা আমাৰ অজ্ঞাত আৰু অজ্ঞেয়। ঈশ্বৰ সম্বন্ধীয় প্ৰকৃত জ্ঞান, নাইবা আত্মাৰ অমৰত্ব আৰু স্বাধীন ইচ্ছা-শক্তিৰ পৰম জ্ঞানলাভো কেতিয়াও সম্ভৱ নহয়। কিন্তু গণিতৰ দৰে কিছুমান বিজ্ঞানৰ অবৰোহী জ্ঞান লাভ কৰিবলৈ আমি সমৰ্থ কাৰণ পৰিদৃশ্যমান জগতৰ লগত গণিত আৰু পদাৰ্থ-বিদ্যাৰ সত্যৰ সম্বন্ধ আছে।

ক্ৰিতিকৰ শেষাংশত বৌদ্ধিক যুক্তিৰে ঈশ্বৰৰ অস্তিত্ব প্ৰমাণৰ চেষ্টা কেনে বিভ্ৰান্তিকৰ তাক কাণ্টে বিশ্লেষণ কৰি দেখুৱাইছে। ঈশ্বৰৰ অস্তিত্ব সম্বন্ধে কাণ্টৰ মনত সন্দেহ নাই কাৰণ তেওঁ Critique of Practical Reason-অত ঈশ্বৰ আৰু নৈতিকতা সম্বন্ধে ভালকৈ আলোচনা কৰিছে। ঈশ্বৰ, স্বাধীনতা আৰু অমৰত্ব—এই তিনিটা ধাৰণা যুক্তিৰপৰা উদ্ভৱ হোৱা গতিকে, অভিজ্ঞতাৰ লগত এইবোৰৰ একো সম্বন্ধ নাই। শুদ্ধ যুক্তিয়ে এই তিনিটা ধাৰণালৈ আমাক আগবঢ়াই নিলেও বৌদ্ধিক বিশ্লেষণৰ সহায়ত এইবোৰ বুজিব নোৱাৰি। এইবোৰৰ গুৰুত্ব নীতিৰ লগত।

*The Critique of Practical Reason*ত আমি যুক্তিৰ ব্যৱহাৰিক দিশৰ বিশ্লেষণ পাওঁ। বৈজ্ঞানিক প্ৰণালীৰে আমি ঈশ্বৰ, স্বাধীনতা আৰু অমৰত্বৰ ধাৰণা লাভ কৰিব নোৱাৰোঁ। এইবোৰৰ মূল্য ব্যৱহাৰিক অৰ্থাৎ নৈতিক। মানুহৰ সুখ-শান্তিৰ কাৰণে এটা নৈতিক শৃঙ্খলা আছে বুলি আমাক যুক্তিয়ে আঙুলিয়াই দিয়ে। এই বিশ্বাসৰ গুৰিতে আছে ঈশ্বৰ, স্বাধীনতা আৰু ভবিষ্যত জীৱনৰ স্বপ্ন। যদি মানুহৰ স্বাধীন ইচ্ছা-শক্তি নাথাকে তেন্তে কেৱে পুণ্যৰ বাটেদি বাট বুলিব নোৱাৰে। জগতখনৰ নিশ্চয় এটা নৈতিক উদ্দেশ্য আছে আৰু এনে উদ্দেশ্যৰ পাছত এজন শ্ৰেষ্ঠতম নৈতিক পুৰুষো আছে। এই জগতখন এখন বিশৃঙ্খলাপূৰ্ণ জগত নহয়। ইয়াৰ এটা উদ্দেশ্য আছে আৰু এই উদ্দেশ্যৰ পাছত এক পৰম সত্তাও আছে যাক আমি ঈশ্বৰ বোলোঁ।

প্ৰথম দুখন পুথিত কাণ্টে যুক্তিৰ তত্ত্বীয় আৰু ব্যৱহাৰিক দিশৰ বিশ্লেষণ তুলি ধৰিছে। তৃতীয় পুথিখন হ'ল *The Critique of Judgment*। এইখনত তেওঁ ৰুচি, সৌন্দৰ্য আৰু ইয়াৰ লগত সম্বন্ধ থকা আন আন কথাৰ বিচাৰ কৰিছে। প্ৰথম ক্ৰিতিকখনতো তেওঁ বিচাৰ-শক্তিৰ ওপৰত আলোচনা লিখিছে কিন্তু তৃতীয় ক্ৰিতিকত ইয়াৰ বিচাৰ বিস্তৃত। যদি বুদ্ধি-শক্তিক

সাধাৰণতে এটা নিয়ম তৈয়াৰ কৰা মানসিক শক্তি বুলি ধৰা হয়, তেতিয়া বিচাৰ-শক্তি হ'ব বস্তুবোৰক সেই নিয়মৰ অন্তৰ্ভুক্ত কৰা আন এটা শক্তি যি শক্তিয়ে কোনো এটা বস্তু সেই নিয়মৰ অধীন হয়নে নহয় তাৰ বিচাৰ কৰে।

বিশেষ বিশেষ বস্তুবোৰ নিয়মৰ অন্তৰ্ভুক্ত কৰা কাৰ্য অভিজ্ঞতালব্ধ নাইবা অবৰোহী দুয়োটাই হ'ব পাৰে। বুদ্ধি-শক্তি নাইবা বুদ্ধি আৰু অনুভব শক্তি দুয়োটাৰেপৰা নিয়মবোৰো আহিব পাৰে। শুদ্ধ যুক্তিৰ ক্ষেত্ৰত বিচাৰ-শক্তিয়ে কোনো নিয়ম তৈয়াৰ নকৰে; গতিকে এই খণ্ডত ইয়াৰ সমালোচনাত্মক আলোচনাৰ আৱশ্যক নাই।

The Critique of Judgment অত কাণ্টে দেখুৱাইছে যে বুদ্ধিশক্তিৰ পৰা লাভ কৰা বিশেষ বিশেষ অভিজ্ঞতাবোৰক নিযমৰ অন্তৰ্ভুক্ত কৰাই বিচাৰৰ একমাত্ৰ কাম নহয়। বিচাৰ-শক্তিৰ চিন্তা কৰাৰ সামৰ্থ্য নতুবা অভিজ্ঞতাৰ বিন্যাসৰ যোগেদি কোনো মৌলিক প্ৰত্যয়ৰ চূড়ান্ত ৰূপ দিয়াৰ ক্ষমতা থকা বুলি ধৰি লোৱা যায়। প্ৰথম দিশত ই মননশীল আৰু দ্বিতীয় দিশত ই পৰিমাপক বিচাৰ। চিন্তনৰ অৰ্থ হ'ল এক শ্ৰেণীৰ অভিজ্ঞতা আন শ্ৰেণীৰ লগত নাইবা জ্ঞানলাভৰ শক্তিৰ লগত সেইবোৰৰ তুলনা নাইবা সংযোগ। মীমাংসক বিচাৰৰ (determinate judgment) কাৰ্য হ'ল বিচাৰ-শক্তিৰপৰা লাভ কৰা বুদ্ধি-শক্তিৰ সাৰ্বজনীন প্ৰত্যয়ৰ সহায়ত সহজানুভূতি-লব্ধ জ্ঞানৰ পৰ্যালোচনা। আনহাতে মননশীল বিচাৰৰ (reflective judgment) সম্বন্ধ আছে অভিজ্ঞতালব্ধ প্ৰত্যয় আৰু সেইবোৰৰ সংযোগৰ লগত।

চিন্তনৰ দিশ তিনিটা—বুদ্ধি-শক্তি, বিচাৰশক্তি আৰু যুক্তি। বুদ্ধি-শক্তিৰ সহায়ত আমি সাৰ্বজনীনতাৰ আদৰ্শ লাভ কৰিবলৈ সমৰ্থ; বিচাৰ-শক্তিয়ে বিশেষ অভিজ্ঞতাবোৰক সাৰ্বজনীন আদৰ্শৰ অন্তৰ্ভুক্ত কৰে আৰু যুক্তিৰ সহায়ত আমি সাৰ্বজনীন আদৰ্শৰ পটভূমিত বিশেষ বিশেষ বস্তুবোৰ জানোঁ। বুদ্ধি আৰু বিচাৰ-শক্তি দুয়োটাই অবৰোহী নিয়ম দিবলৈ সমৰ্থ। এই নিয়মবোৰৰ আলোচনা প্ৰথম দুখন পুথিত সন্নিবিষ্ট কৰা হৈছে। তৃতীয়খন পুথিত বিচাৰ-শক্তিয়েও যে সাৰ্বজনীন অবৰোহী নীতি দিব পাৰে তাক দেখুওৱা হৈছে।

মানব-মনৰ শক্তি বহলকৈ তিনি ভাগত ভগাব পাৰি—জ্ঞান-লাভৰ শক্তি, ইচ্ছাশক্তি আৰু আনন্দ নাইবা নিৰানন্দ লাভ কৰাৰ শক্তি। এই তিনিটা মূল শক্তি চিন্তা, ইচ্ছা আৰু অনুভব-শক্তিৰ অনুৰূপ। অভিলাষ-পূৰণত নিশ্চয় মনলৈ আনন্দ আহে কিন্তু এনে আনন্দ সম্পূৰ্ণৰূপে ব্যক্তিগত আনন্দ। এজন মানুহে এটা বস্তু খাই আনন্দ পাব পাৰে কিন্তু মানুহজনে এনে খাদ্যৰপৰা যি আনন্দ পালে সেই আনন্দ তেওঁৰ নিজৰহে। একেটা বস্তুৱেই আনৰ প্ৰতি ৰুচিকৰ নহবও পাৰে। কিন্তু আন একপ্ৰকাৰ আনন্দ আছে। এই আনন্দ কোনো অভিলাষ-পূৰণৰ ফল নহয়। এনে আনন্দ নিৰাসক্ত হোৱাৰ কাৰণে তাক যুক্তিৰ সহায়ত বিচাৰ কৰি চোৱা উচিত। কাণ্টৰ মতে কিছুমান অবৰোহী নীতিৰ সহায়ত আমি এনে আনন্দৰ বিচাৰ কৰোঁ। এই নীতি ব্যক্তিভেদে বেলেগ বেলেগ হোৱা নীতি নহয়। আমি কিছুমান বস্তু এনেভাবে গঠিত হোৱা বুলি ভাবিব পাৰোঁ যিবিলাক আমাৰ মানসিক বৃত্তি বিশেষকৈ কল্পনা আৰু বুদ্ধি-শক্তিৰ লগত মিলি যায়। এনেকুৱা বিচাৰে আমাৰ নিৰাসক্ত আনন্দ দিয়ে আৰু এই আনন্দ আমাৰ ইচ্ছা-অনিচ্ছাৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ নকৰে। আমি প্ৰকৃতিক এনেভাৱে চাওঁ যেন ই এটা শিল্প-কৰ্মহে। আমি কলাকৃতিৰ বিচাৰ কৰিলে বুজোঁ যে ইয়াৰ বিশেষ বিশেষ অংশই গোটেই বস্তুটোৰ সৌন্দৰ্যবৰ্ধন কাৰ্যত সহায় কৰিছে। গতিকে দেখা যায় যে এই অংশবোৰৰো যেন একো একোটা উদ্দেশ্য আছে। প্ৰাকৃতিক বস্তুবোৰৰো এইদৰে যেন কিবা কিবি উদ্দেশ্য আছে কাৰণ এইবোৰে আমাৰ কল্পনা জাগ্ৰত কৰি আমাক আনন্দ দিয়ে। উদ্দেশ্য-ধৰ্মিতাৰ বিচাৰ চিন্তামূলক, মীমাংসক নহয়।

কাণ্টে বিচাৰৰ চাৰিটা দিশৰ কথা *The Critique of Pure Reason.* অত কৈছে। এই কেইটা হ'ল—গুণ (quality), পৰিমাণ (quantity), সম্বন্ধ (relation) আৰু প্ৰণালী (modality)। গুণৰ দিশৰপৰা নন্দন-তাত্ত্বিক অভিজ্ঞতা নিৰাসক্ত; পৰিমাণৰ দিশৰপৰা ই সাৰ্বজনীন; সম্বন্ধৰ দিশৰপৰা ই উদ্দেশ্য নোহোৱা কৈয়ো উদ্দেশ্যমুখী; আৰু ৰীতি বা প্ৰণালীৰ দিশৰপৰা ই আৱশ্যক।

গুণৰ দিশৰপৰা নন্দনতাত্ত্বিক বিচাৰৰ বিশ্লেষণ কৰিলে আমি পাওঁ ৰুচি। এই ৰুচিয়ে নিৰাসক্তভাৱে এটা বস্তুৰ বিচাৰ কৰি তাৰ সৌন্দৰ্য

নিৰূপণ কৰে। "ৰুচি এটা মানসিক বৃত্তি, যি বৃত্তিয়ে এটা বস্তু নাইবা তাৰ উপস্থাপনৰ কৌশল নিৰাসক্ত আনন্দ বা নিৰানন্দৰ মাপকাঠীৰে বিচাৰ কৰে। এনে আনন্দদায়ক বস্তুটোকে সুন্দৰ বস্তু বুলি কোৱা হয়।"[৫] এখন ভালকৈ পৰিকল্পিত বাগিছাত এটা ফুলি থকা ভাল ফুল দেখিলে আমি এক প্ৰকাৰ আনন্দ লাভ কৰোঁ। আৰু ইয়াৰ সৌন্দৰ্য-কল্পনাৰ মাজত যেন আমি অনুভব কৰোঁ এক প্ৰকাৰ সজীৱতা। এনে আনন্দৰ অনুভূতি সকলো ধৰণৰ উপযোগিতাৰপৰা মুক্ত। ধৰি লওঁ, এটা হস্পিতাল ঘৰ ধুনীয়াকৈ সজোৱা হৈছে। এই ঘৰটোৰ সৌন্দৰ্যই আমাক মুগ্ধ কৰি আমাৰ মনলৈ আনন্দ কঢ়িয়াই আনিব পাৰে কিন্তু হস্পিতাল খন গঢ় ললে মানুহ কেনে ধৰণে উপকৃত হব, এই ধাৰণা সৌন্দৰ্য উপভোগৰ সময়ত মনলৈ নাহে। আমাৰ সামাজিক জীৱনত হস্পিতালটোৰ উপযোগিতা কিমান, এই বিচাৰে কোনো ৰকমে ঘৰটোৰ সৌন্দৰ্য উপভোগ কাৰ্য নিয়ন্ত্ৰিত নকৰে। উপযোগিতা নাইবা নৈতিক অভিজ্ঞতাৰ ধ্যান ধাৰণাৰপৰা পোৱা আনন্দৰ লগত নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতা-লাভৰ আনন্দৰ কোনো সম্বন্ধ নাই। অভিলাষপূৰণ নাইবা উপযোগিতাৰ বিচাৰৰপৰা উদ্ভব হোৱা আনন্দৰপৰা ই বেলেগ। নন্দনতাত্ত্বিক আনন্দ নিৰাসক্ত আৰু মুক্ত।

পৰিমাণৰ দিশৰপৰা নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতা সাৰ্বজনীন প্ৰকৃতিৰ। "যিহত আমি আনন্দ পাওঁ আৰু যিটো সাৰ্বজনীন অথচ প্ৰত্যয়মুক্ত, সেয়েই সুন্দৰ।"[৬] সৌন্দৰ্যৰ চিন্তাৰপৰা উদ্ভৱ হোৱা আনন্দ সাৰ্বজনীন আৰু ই প্ৰত্যয়মুক্ত (independent of concepts)। নিৰাসক্ত প্ৰকৃতিৰ-পৰা সাৰ্বজনীনতাৰ উদ্ভব। যেতিয়া এজন মানুহে এটা বস্তু সুন্দৰ বুলি বিবেচনা কৰে আৰু তাৰপৰা আনন্দ লভে তেতিয়া তেওঁৰ বিচাৰ মনোধৰ্মী হলেও সম্পূৰ্ণৰূপে ব্যক্তিগত বিচাৰ নহয়। মানুহৰ মন আৰু অনুভব-শক্তি

৫। "Taste is the faculty of judging an object or a mode of representing it by a wholly disinterested pleasure. The object of such pleasure is called beautiful."—*Critique of Judgment*,

৬। "That in which we take pleasure, that is universal and yet independent of concepts is beautiful."—*Critique of Judgment*

এনে ভাবে গঠিত যে তাৰ মৌলিক লক্ষণবোৰৰ মাজত এক প্ৰকাৰ একৰূপত্ব দেখিবলৈ পোৱা যায়। গতিকে এজনৰ মনোধৰ্মী বিচাৰ, যি বিচাৰত নিৰাসক্ত আনন্দ জড়িত হৈ আছে, সেই বিচাৰৰ মাজত সাৰ্বজনীন সম্মতিৰ সম্ভৱ হয়।

ইয়াতেই এটা প্ৰশ্নৰ উদ্ভৱ হয়—কেনো সুন্দৰ বস্তুৰ প্ৰত্যক্ষীকৰণৰ সময়ত আমি প্ৰথমতে আনন্দ লাভ কৰোঁ নে বিচাৰত প্ৰবৃত্ত হওঁ। কাণ্টৰ মতে আনন্দ-লাভৰ আগতে বিচাৰৰ কাৰ্যহে আৰম্ভ হয়। যদি প্ৰথমতে আনন্দৰ অভিজ্ঞতা লাভ কৰা বুলি ধৰা হয় তেন্তে বিচাৰ হব ব্যক্তিগত আৰু ব্যক্তিভেদে এনে বিচাৰৰ তাৰতম্য ঘটাৰ ফলত ই সৰ্ববাদিসম্মত হব নোৱাৰিব। কিন্তু আন এটা প্ৰশ্ন মনলৈ আহে—কেনেকৈ সৌন্দৰ্য-বিচাৰৰ পৰা আমি আনন্দ লাভ কৰিবলৈ সমৰ্থ হওঁ? কাণ্টে মত প্ৰকাশ কৰে যে নন্দন-তাত্ত্বিক বিচাৰ প্ৰত্যয়-মুক্ত হোৱাৰ কাৰণে ইয়ে আমাৰ কল্পনা-শক্তি আৰু যুক্তিৰ এক প্ৰকাৰ মুক্তি-সাধন কৰে। সাময়িকভাৱে কল্পনা আৰু যুক্তিৰ মুক্ত বিচৰণৰ ফলতে আমি আনন্দ লাভ কৰোঁ। গতিকে কাণ্টৰ মতে সুন্দৰ বস্তুৰপৰা লাভ কৰা আনন্দটো আচলতে বস্তুটোৰপৰা অহা পোনপটীয়া আনন্দ নহয় কিন্তু ই উদ্ভূত হয় কল্পনা আৰু বুদ্ধিৰ মাজত স্থাপিত হোৱা এক প্ৰকাৰ আভ্যন্তৰীণ ঐক্যৰ কাৰণেহে। বাহ্য জগতৰ বস্তুটো এই আভ্যন্তৰীণ ঐক্যৰ উদ্দীপক মাথোন। এনে মানসিক স্থিতাবস্থাৰ ফলতে নন্দনতাত্ত্বিক আনন্দ অনুভূত হয়।

সম্বন্ধৰ (relation) দিশৰপৰা আমি সৌন্দৰ্যৰ আন এটা সূত্ৰ পাওঁ। "সৌন্দৰ্য অভিজ্ঞতালব্ধ বস্তুৰ এক প্ৰকাৰ উদ্দেশ্য-ধৰ্মিতা কিন্তু ইয়াত উদ্দেশ্যৰ প্ৰত্যয় অনুপস্থিত।"[৭] আমি এটা গ্ৰামফোনৰ দৃষ্টান্ত লওঁ। গ্ৰামোফোনটোৰ বিভিন্ন অংশ, এনে ভাবে সংযোগ কৰা হৈছে যে ই শেষত ৰেকৰ্ডৰ গতিৰ ফলত ঐক্যতানপূৰ্ণ ধ্বনি সৃষ্টি কৰাৰ উদ্দেশ্যত সফলতা লাভ কৰিছে। ইয়াত গ্ৰামোফোন তৈয়াৰ কৰা মানুহজনৰ এটা উদ্দেশ্য আছে আৰু ইয়াৰ বিভিন্ন অংশৰ সংযোগ কৰা কাৰ্যও উদ্দেশ্যধৰ্মী। কিন্তু

৭। "Beauty is the form of purposiveness in an object so far as this form is perceived in it without the concept of a purpose." —*Third Critique*

সৌন্দৰ্যানুভূতি জগাই তুলিব পৰা বস্তু এটাৰ ক্ষেত্ৰত হলে উদ্দেশ্যৰ ধাৰণাটো অলপ বেলেগ ধৰণৰ। "এনে কিছুমান বস্তু, মানসিক অৱস্থা বা কাৰ্য আছে যিবোৰ বস্তু, অৱস্থা বা কাৰ্য্যক এটা অৰ্থত উদ্দেশ্য-প্ৰণোদিত বুলিব পাৰি, যদিও সেইবিলাকক তেনেকৈ কোৱাৰ কাৰণে আমি সেইবোৰ সচেতনভাৱে চিন্তা কৰা দিজাইন বা-উদ্দেশ্যৰ ফল বুলি নধৰোঁ। এনে উদ্দেশ্যহীন উদ্দেশ্যধৰ্মিতা চকুত পৰে যেতিয়া আমি এটা বস্তুৰ গঠন বা ৰূপৰ কথা কোনো ইচ্ছা-শক্তিৰপৰা উদ্ভূত বুলি ধৰি নললে বুজিবলৈ সমৰ্থ নহওঁ।"[৮] গ্ৰামোফোনৰ নিচিনা কিছুমান শিল্প-জাত বস্তু আছে যিবোৰ বস্তুত পৰিকল্পনা কৰা ব্যক্তিজনৰ উদ্দেশ্য নিহিত হৈ আছে। এনে বস্তুৰ সান্নিধ্যতো আমি আনন্দ লাভ কৰোঁ কিন্তু এই আনন্দ চাৰুকলাৰ আনন্দ নহয়। ৰুচিৰ আনন্দ ইয়াৰপৰা পৃথক। নন্দনতাত্ত্বিক বিচাৰত মনৰ এটা কাৰ্য আছে অৰ্থাৎ নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতাৰ ক্ষেত্ৰত আমাৰ মন নিষ্ক্ৰিয় ন হৈ সক্ৰিয় হৈ পৰে। আমি নিশ্চয়কৈ নাজানোঁ যে প্ৰকৃতিৰ সৌন্দৰ্যশালী বস্তুবোৰ কোনো পৰিকল্পনাৰ অধীন। যদিও বস্তুবোৰৰ মাজত তত্ত্বত: কোনো উদ্দেশ্য নাথাকে তথাপি আমাৰ চিন্তাশীল মনৰ কাৰ্যই এই বস্তুবোৰত উদ্দেশ্য-ধৰ্মিতা আৰোপ কৰে। এটা বস্তুৰ পাছত উদ্দেশ্যৰ ছাঁ আছে বুলিয়েই ৰুচিয়ে ইযাক সুন্দৰ বুলি ধৰি নলয়। এটা বস্তুক ৰুচিয়ে সুন্দৰ বুলি কয কাৰণ আমাৰ ওপৰত পৰা ইয়াৰ প্ৰভাৱ বুজাৰ কাৰণে বস্তুটো উদ্দেশ্যপৰা উদ্ভৱ হোৱা বুলি ধৰি লোৱা হয়। কাণ্টৰ দৃষ্টিত সৌন্দৰ্যৰ বিচাৰ হ'ল সুন্দৰ বস্তুটোৰ বাহ্যিক উপাদানৰ যথাযথ উপলব্ধি। ৰঙৰ উজ্জ্বলতাই উজ্জ্বল আৰু ৰঙীণ এখন ছবিৰ প্ৰকৃত সৌন্দৰ্য্য বঢ়াই নোতোলে কাৰণ সৌন্দৰ্য নিৰ্ভৰ কৰে

৮। "There are objects or states of mind or actions which may be called purposive in a sense, even though, we do not by so calling them, imply that they are the result of conscious purpose or design on the part of any being. This purposiveness without purpose exists when we find that we cannot understand the possibility of a form or structure except by regarding it as if it sprang from a will."—*The Philosophy of Kant* by John Kemp

বস্তুৰ বাহ্যিক অবয়বৰ সুসম সংস্থানতহে; ইয়াত ৰঙৰ সংযোগ কৰা হয় আকৰ্ষণৰ বাবেহে।

কাণ্টে বিশুদ্ধ আৰু ভেজাল নন্দনতাত্ত্বিক বিচাৰৰ কথাও কৈছে। আগতে সজা এটা অট্টালিকাৰ ধাৰণাৰ সহায়ত এটা নতুন অট্টালিকা সুন্দৰ বুলি বিবেচিত হব পাৰে কিন্তু যেহেতু পূৰ্বলব্ধ এক প্ৰত্যয়ৰ সহায়ত নতুন অট্টালিকাটোৰ সৌন্দৰ্য নিৰূপিত হৈছে, সেই হেতুকে এনে বিচাৰ ৰুচিৰ বিচাৰ নহয়। গতিকে এনে বিচাৰ বিশুদ্ধ হব নোৱাৰে। বিশুদ্ধ সৌন্দৰ্য উপলব্ধিৰ ক্ষেত্ৰত কোনো পৰিমাপক মানদণ্ড নাথাকে। যদি ৰুচিৰ সহায়ত এজন মানুহে এটা মন্দিৰ সুন্দৰ বুলি কয় আৰু দ্বিতীয় আন এজনে পূৰ্বলব্ধ অভিজ্ঞতাৰ সহায়ত বিচাৰ কৰি সেইটো অসুন্দৰ বুলি মত প্ৰকাশ কৰে তেন্তে দ্বিতীয় মানুহজনৰ বিচাৰ বিশুদ্ধ নহয়।

যুক্তি-তৰ্কৰ চতুৰ্থ দিশৰপৰা সৌন্দৰ্যৰ অভিজ্ঞতা এনেধৰণে উপলব্ধ হয়। "প্ৰত্যযৰ সহায নোহোৱাকৈ যিটো আৱশ্যকীয় আনন্দৰ ধাৰক বুলি গৃহীত হয় সেয়েই সৌন্দৰ্য।" ৰুচিৰ বিচাৰে সৰ্ববাদিসম্মত হোৱাৰ আশা কৰে কিন্তু ইয়ে এনে সৰ্ববাদী মতৰ দাবী যুক্তিৰ ফালৰপৰা নোতোলে। ৰুচিৰ বিচাৰ অনুভূতি আৰু ইন্দ্ৰিয়ৰ ভেটিত প্ৰতিষ্ঠিত। ই এক প্ৰকাৰ ব্যক্তিগত মনোধৰ্মী বিচাৰ নহয় আৰু এনে বিচাৰ ব্যক্তিভেদে বেলেগ বেলেগ হৈয়ো নপৰে? ৰুচিৰ বিচাৰ সাধাৰণ অনুভূতিৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত। এনেধৰণৰ সৰ্বসাধাৰণে ভাগ লব পৰা অনুভূতিৰ ওপৰত গঢ় লোৱা বিচাৰৰ সকলোকে প্ৰভাৱান্বিত কৰাৰ যোগ্যতা থাকে।

অবৰোহী (*a priori*) নন্দনতাত্ত্বিক বিচাৰ সচৰাচৰ সংশ্লেষাত্মক। সুন্দৰ বুলি বিবেচিত হোৱা এটা বস্তুই উদ্ৰেক কৰা আনন্দৰ অনুভূতি বস্তুটোৰ জ্ঞান-লাভৰ এটা অংশ-বিশেষ নহয় কিন্তু এই জ্ঞানৰ লগত সংযোজিত হোৱা এটা অতিৰিক্ত বস্তুহে। ৰুচিৰ বিচাৰ বিষয়ীগত কিন্তু এটা অৰ্থত ইয়াৰ বিষয়গত মূল্যও আছে কাৰণ ই সকলো মানুহৰ মানসিক বৃত্তিকে স্পৰ্শ কৰিব পাৰে। অভিজ্ঞতা নাইবা বুদ্ধি-শক্তিৰ কিছুমান নিয়মৰ সহায়ত কেতিয়াও এটা বস্তুৰ সৌন্দৰ্য প্ৰমাণিত কৰিব নোৱাৰি। "যদি কোনোবাই মোক তেওঁৰ কবিতা পঢ়ি শুনায় নাইবা কোনো এখন অভিনয়লৈ মোক লৈ আহে আৰু যদি এই কবিতা বা অভিনয় মোৰ ৰুচিসম্মত নহয় তেনেহলে

কোনোবাই বাটেঙ্ক বা লেছিঙ নাইবা তাতোকৈ ডাঙৰ ৰুচিৰ সমালোচনা কৰা যশস্বী লোকৰ সমস্ত নিয়ম দাঙি ধৰি কবিতাটোৰ সৌন্দৰ্য প্ৰমাণিত কৰিব বিচাৰে আৰু মোৰ ৰুচিসন্মত নোহোৱা কিছুমান খণ্ড যদি এই সমালোচক সকলে লিপিবদ্ধ কৰা সৌন্দৰ্য-পৰিমাপক নিয়মৰ মতে সুন্দৰ হৈয়ো পৰে, তেতিয়া মই মোৰ কাণ বন্ধ কৰিম ; মই এই বিষয়ে কোনো যুক্তি তৰ্ক শুনিব নোখোজোঁ। কাৰণ মই তেতিয়া ভাবিবলৈ ভাল পাম যে এই সমালোচকসকলৰ নিয়মেই ভুল, অথবা এইবোৰ এই ক্ষেত্ৰত প্ৰযোজ্য নহয় কাৰণ এইবোৰে মোৰ বিচাৰ-শক্তি অবৰোহী প্ৰমাণেৰে নিৰূপিত কৰিব বিচাৰিছে। মই মোৰ মতৰ ওপৰত ভৰ দি কম যে মোৰ বিচাৰ ৰুচিৰ বিচাৰহে হব আৰু এই বিচাৰ বুদ্ধি-শক্তি বা যুক্তিৰ বিচাৰ নহয়।"[৯]

ৰুচিৰ বিচাৰ কল্পনা আৰু বুদ্ধি-শক্তিৰ আপোচৰপৰা উদ্ভব। কল্পনাৰ স্বভাৱ মুক্ত, ইয়াৰ বিচৰণ অবাধ কিন্তু বুদ্ধি-শক্তি সদায় নিয়মাধীন। তথাপি ৰুচিৰ বিচাৰৰ সময়ত এই দুয়োটা মানসিক শক্তিৰে মাজত এক প্ৰকাৰ ঐক্য সাধিত হয়। কাণ্টৰ নিজা শব্দৰ মাজেদি কবলৈ গলে, "কেৱল যেতিয়া কল্পনাই নিজৰ স্বাধীন স্বভাৱৰ বাবে বুদ্ধি-শক্তিৰ উদ্দীপনা আনে আৰু বুদ্ধি-শক্তিয়েও প্ৰত্যয়ৰ সহায় নোলোৱাকৈ কল্পনা-শক্তিক জাগৃত কৰে তেতিয়াহে বৰ্ণনাই, এটা ভাৱনাৰ দৰে নহয়, কিন্তু উদ্দেশ্যধৰ্মী

৯। "If any one reads me his poem or brings me to a play, which all said and done, fails to commend itself to my taste, then let him advance Battenk or Lessing or still older and more famous critics of taste, with all the host of rules laid down by them, as a proof of the beauty of his poem ; let certain passages, particularly displeasing to me accord completely with the rules of beauty (as set out by these critics and universally recognised) ; I stop my ears ; I do not want to hear any reasons or any arguing about the the matter, I would prefer to suppose that those rules of the critics were at fault, or at least have no application, than to allow my judgment to be determined by *a priori* proofs. I take my stand on the ground that my judgment is to be one of taste and not of understanding and reason."

মানসিক অৱস্থাৰ এক আভ্যন্তৰীণ অনুভূতি স্বৰূপে নিজকে উপস্থাপিত কৰে।"

মানুহৰ মনৰ গঠনপ্ৰণালীৰ মাজত এটা মৌলিক ঐক্য আছে কাৰণ এনে গঠনপ্ৰণালীৰ ঐক্য ধৰি নললে ভাৱনা আৰু চিত্ৰৰ পাৰস্পৰিক আদান প্ৰদান অসম্ভৱ হলহেঁতেন। এইদৰে অনুভূতিৰ মাজতো সাৰ্বজনীনত্ব আছে বুলি কব পৰা যায় কাৰণ যেতিয়া এনে অনুভূতি সঞ্চাৰিত হয় তেতিয়া আনলোকৰ মনতো সেই অনুভূতি জাগি উঠে। ব্যক্তিগত মানসিক আনন্দৰ অনুভূতি ৰুচিৰ নিৰাসক্ত আনন্দৰপৰা বেলেগ। যেতিয়া এজন মানুহে এটা ফুলৰ সৌন্দৰ্য প্ৰসংসা কৰে তেতিয়া সেই প্ৰশংসা নিৰাসক্ত ভাবেই কৰা হয় কিয়নো এনে প্ৰশংসাৰ মাজত কোনো স্বাৰ্থপৰতা নাই। প্ৰাকৃতিক বস্তুটোৰ বাহ্যিক সৌন্দৰ্যৰ মাজত তেওঁ আনন্দ বিচাৰি পায়। ইয়াৰপৰা দেখা যায় যে এজন বিচাৰবুদ্ধিসম্পন্ন লোক হিচাপে মানুহে অকল যে প্ৰাকৃতিক বস্তুৰ বাহ্যিক অবয়ব-সংস্থানৰহে প্ৰত্যক্ষ অভিজ্ঞতা লাভ কৰে এনে নহয়, কিন্তু এইবোৰৰপৰা আনন্দ পোৱাৰ ইচ্ছা নকৰা সত্বেও তেওঁ আনন্দ লাভ কৰে। এই নিৰাসক্ত আনন্দ সৰ্ববাদী সম্মত আনন্দ। কল্পনা আৰু যুক্তিৰ মুক্ত আৰু পাৰস্পৰিক সহযোগিতামূলক কৰ্মৰপৰা এনে আনন্দৰ উদ্ভৱ হয়।

কাণ্টে কল্পনাৰ তিনিটা ভাগ কৰিছে—(ক) সৃজনাত্মক (productive); (খ) পুনৰ্গঠনাত্মক (reproductive); আৰু (গ) মুক্ত বা সৌন্দৰ্যতাত্ত্বিক কল্পনা (free or aesthetic imagination)। (ক) প্ৰত্যক্ষ জ্ঞান আৰু বুদ্ধি-শক্তিৰ মাজত সৃজনাত্মক কল্পনাৰ স্থান। বুদ্ধি-শক্তিয়ে প্ৰত্যয় লাভ কৰাৰ সময়ত এনে কল্পনাই সহায় কৰে। (খ) পুনৰ্গঠনাত্মক কল্পনাই প্ৰত্যক্ষ অভিজ্ঞতালব্ধ ছবিবোৰক পুনৰাই মনৰ ওপৰলৈ তোলে। (গ) সৌন্দৰ্য বা নন্দনতাত্ত্বিক কল্পনাও সৃজনাত্মক প্ৰকৃতিৰ আৰু ইয়ে প্ৰতীকৰ যোগেদি যুক্তি আৰু বুদ্ধি-শক্তিৰ মাজত মধ্যস্থতা কৰে। ভাববোৰ প্ৰত্যয়াত্মক নোহোৱা হব পাৰে। নন্দনতাত্ত্বিক ভাব এটাও যুক্তিযুক্ত ভাব এটাৰ দৰে, কাৰণ কিছুমান অভিজ্ঞতা বুজাৰ অৰ্থে এনে ভাব বা ধাৰণাৰ আৱশ্যকতা আছে কিন্তু এনে ধাৰণা প্ৰত্যয় বা concept-অৰ দৰে নহয়। ই যেন এক প্ৰকাৰ প্ৰতীক যি প্ৰতীকবোৰক প্ৰত্যয়ৰ সহায়ত বুজিব পৰা নাযায়। নন্দনতাত্ত্বিক কল্পনাই প্ৰতীকৰ সহায়ত যুক্তি আৰু বুদ্ধি-শক্তিৰ মাজত

সংযোগ সাধন কৰে। নন্দনতাত্ত্বিক কল্পনা সৃজনাত্মক নাইবা পুনৰ্গঠনাত্মক কল্পনাৰ দৰে নহয়। ই মুক্ত আৰু স্বতঃস্ফূৰ্ত কাৰণ ই বুদ্ধি-শক্তিৰ অবৰোহী নিয়মৰ অধীন নহয়। ই সৃষ্টিধৰ্মী প্ৰতিভাৰ এটা চিন।

কাণ্টৰ মতে সৌন্দৰ্যতাত্ত্বিক দিশৰপৰা প্ৰকৃতিৰ দুটা কাল চকুত পৰে। ইয়াৰে এটা ফালত আছে সৌন্দৰ্য আৰু আনটোত উদাত্ততা। সৌন্দৰ্য আৰু উদাত্ততাৰ বিচাৰৰ ক্ষেত্ৰত কেইটামান কথাৰ মিল থাকিলেও চাৰিটা দিশত দুয়োটাৰে মাজত অমিল আছে। (ক) প্ৰকৃতিৰ মাজত পোৱা সুন্দৰ বস্তুটোৰ সম্বন্ধ আছে গঢ বা ৰূপৰ ধাৰণাৰ লগত কিন্তু উদাত্ত বা ছাল্লাইম বস্তুটাৰ লগত মিহলি হৈ আছে সীমাহীন, পৰিধিহীন ৰূপৰ ধাৰণা। (খ) সৌন্দৰ্যৰ সম্বন্ধ আছে পোনপটীয়া আনন্দৰ অনুভূতিৰ লগত কিন্তু উদাত্ততাৰপৰা আমি যি আনন্দ পাওঁ সেই আনন্দ পৰোক্ষহে। সুন্দৰ বস্তু এটাৰ দৰে ছাল্লাইম বস্তুটোৰ মনোহাৰী গুণ নাই আৰু ইয়ে আমাক পোনপটীয়া আনন্দও নিদিযে। প্ৰকৃতিৰ মাজত লগ পোৱা সুন্দৰ বস্তুবোৰ আমাৰ বিচাৰ-শক্তিৰ উপযোগী হৈ আগৰেপৰা আছে কিন্তু এটা উদাত্ত বস্তুক ৰূপহীনতা আৰু বিস্তৃতিৰ কাৰণে ছাল্লাইম যেন লাগে। (ঘ) সৌন্দৰ্যৰ সম্বন্ধ নিযমৰ লগত কিন্তু এই নিয়ম ভৌতিক বা বাস্তব নিয়ম নহয়, ই পৰম কাৰণমূলক; আনহাতে একপ্ৰকাৰ প্ৰকৃতিৰ উদভ্ৰান্ত আৰু বিশৃঙ্খল দিশৰপৰা উদাত্ততাৰ উদ্ভব হয়।

প্ৰকৃতিৰ মাজত দেখা পোৱা সৌন্দৰ্যই আমাৰ কল্পনাত উদ্দেশ্যধৰ্মিতাৰ ধাৰণা তুলি ধৰে। কল্পনাৰ যোগেদি ধুনীয়া বস্তুৰ উপলব্ধি হয় কিন্তু এনে উপলব্ধিৰ সময়ত বস্তুটোৰ অংশবোৰ যে কোনো নীতিৰ বশবৰ্তী হৈ সংযোজিত ৰূপ গ্ৰহণ কৰিছে এনে ধাৰণা মনলৈ আহে। আন হাতে, উদাত্ত বস্তুবোৰৰ অংশ বেছি বৈচিত্ৰ্যপূৰ্ণ। এই বাবে আমাৰ কল্পনাই এইবোৰক সামগ্ৰিক ভাৱে গ্ৰহণ কৰিব নোৱাৰে কাৰণ এইবোৰ বিস্তৃত আৰু ৰূপহীন। সৌন্দৰ্য-বিচাৰৰ সময়ত আমাৰ কল্পনা আৰু বুদ্ধিশক্তিৰ মাজত এক প্ৰকাৰ ঐক্য স্থাপিত হয় কিন্তু উদাত্ত বস্তুৰ বিচাৰৰ ক্ষেত্ৰত কল্পনা আৰু যুক্তিৰ ওপৰতহে নিৰ্ভৰ কৰিব লাগে। সীমাহীনতাৰ কাৰণে উদাত্ত বস্তুৰ সামগ্ৰিক ৰূপ গ্ৰহণ কৰিবলৈ কল্পনা সমৰ্থ নহয়। উদাত্ততাৰ অভিজ্ঞতা লাভৰ সময়ত কৰ্তাই যেন ইন্দ্ৰিয়াদিৰ সীমাবদ্ধতাৰ ওপৰলৈ উঠে। কল্পনাই উদাত্ত বস্তুটোক

সামগ্ৰিক ৰূপত গ্ৰহণ কৰিব নোৱাৰাৰ ফলত কৰ্তাই যুক্তি আৰু যুক্তি-সমৰ্থিত ভাবৰ প্ৰতি আকৃষ্ট হয় কাৰণ এই দুয়োটাই অভিজ্ঞতাৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত জগতৰ বস্তু। তথাপি উদাত্ত বস্তুৰ ক্ষেত্ৰত যি বিচাৰৰ যত্ন কৰা হয় সেই বিচাৰ যুক্তিৰ সহায়ত লাভ কৰা প্ৰত্যয়ৰপৰা উদ্ভৱ নহয়। সৌন্দৰ্যৰ নন্দনতাত্ত্বিক বিচাৰৰ ক্ষেত্ৰত মুক্ত কল্পনা-শক্তি বুদ্ধি-শক্তিৰ লগত সংযুক্ত কিন্তু বুদ্ধি-শক্তিয়ে ইয়াত কল্পনাৰ ওপৰত কোনো নিয়ম আৰোপ নকৰে। একেদৰেই উদাত্ততাৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত বিচাৰৰ ক্ষেত্ৰতো যুক্তিয়ে কল্পনাৰ ওপৰত নিজা ধাৰণা জাপি নিদিয়ে কিন্তু ইয়াত কল্পনা উচ্চ স্তৰলৈ উন্নীত হয় আৰু এই স্তৰত কল্পনা আৰু যুক্তিৰ মাজত এক প্ৰকাৰ ঐক্য স্থাপিত হয়। ইয়াত বিচাৰক কৰ্তাই জানে যে এজন যুক্তিবাদী লোক হিচাপে তেওঁ ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য জগতৰ মাজতে সম্পূৰ্ণৰূপে আবদ্ধ নহয়। তেওঁ অনুভৱ কৰে যে তেওঁ এইখন জগতৰ ওপৰলৈ উঠিব পাৰে আৰু এনে চৈতন্যই তেওঁক আনন্দ দিয়ে।

উদাত্ত বস্তুক দুটা ভাগত ভগাব পাৰি, (ক) গাণিতিক উদাত্ততা (mathematical sublime) আৰু গতিশীল উদাত্ততা (dynamical sublime)।

গাণিতিক উদাত্ত বস্তু এটাৰ আকৃতি বৃহৎ। এই বস্তুটোৰ তুলনাত আন সকলো বস্তু সৰু। এনেকুৱা বস্তুৰ উপলব্ধিয়ে আমাৰ মনত সীমাহীন আকৃতিৰ ছাপ এৰি যায়। বস্তুটোৱে সীমাহীন আকাৰ ধাৰণ কৰা যেন লগাৰ কাৰণ হ'ল এয়ে যে এনে এটা বৃহৎকায় বস্তুক সামগ্ৰিক ৰূপে আমাৰ মনে ধাৰণ কৰিব নোৱাৰে। ইয়াক ধাৰণ কৰিবলৈ যেন আমাৰ মানসিক শক্তি অসমৰ্থ। গতিকে উদাত্ততাৰ অনুভূতিয়ে কল্পনাৰ অসামৰ্থ্যৰ কাৰণে পোনতে এক প্ৰকাৰ নিৰানন্দৰ অনুভূতিৰ ৰূপকে আমাৰ মনত সঞ্চাৰিত কৰে। বিৰাট আকৃতি ধাৰণ কৰিবলৈ অসমৰ্থ হোৱাৰ ফলত কল্পনা-শক্তি যুক্তিৰ লগত সম্মিলিত হোৱাৰ সুযোগ নঘটে আৰু এই কাৰণেই প্ৰথম দৰ্শনতে ইয়াৰপৰা আনন্দৰ সঞ্চাৰ হব নোৱাৰে। অসহায়তাৰ উপলব্ধিয়ে কৰ্তাক যুক্তিৰপৰা উদ্ভৱ হোৱা নৈতিক নিয়মৰ প্ৰতি সচেতন কৰি তোলে। গতিকে উদাত্ততাৰপৰা লাভ কৰা অনুভূতি প্ৰায়েই নৈতিক নিয়মৰ প্ৰতি থকা অনুভূতিৰ সমানধৰ্মী।

কাণ্টে লিখিছে, সৌন্দৰ্যৰ বিচাৰৰ সময়ত যেনেকৈ কল্পনা আৰু বুদ্ধি-শক্তিৰ মাজত স্থাপিত হোৱা ঐক্যৰ কাৰণে এক প্ৰকাৰ মানসিক উদ্দেশ্য-ধৰ্মিতাৰ সৃষ্টি হয় তেনেকৈয়ে কল্পনা আৰু যুক্তিৰ সংঘাতৰ যোগেদি এনে এক অনুভূতিৰ জন্ম হয় যে আমি স্বপ্ৰতিষ্ঠিত বিশুদ্ধ যুক্তি নাইবা বিৰাট আকৃতিৰ মূল্যায়ন-ক্ষম মানসিক বৃত্তি লাভ কৰা বুলি ধৰোঁ। আমাৰ মানসিক বৃত্তিৰ অক্ষমতাৰ কাৰণে অন্তৰ্দৃষ্টিৰ সহায়ত এই বস্তুটোৰ গুৰুত্ব উপলব্ধ হ'ব পাৰে।[১০]

(খ) গতিশীল উদাত্ত বস্তু এনে শক্তিৰ আধাৰ যে ইয়ে আমাৰ মনত ভয়ৰ সঞ্চাৰ কৰিব পাৰে। যেতিয়া উদ্গীৰণ হৈ থকা এটা আগ্নেয়গিৰি নিৰাপদ দূৰত থাকি আমি চাওঁ তেতিয়া আমি প্ৰকৃতপক্ষে ভীত নহলেও আমাৰ মনৰ মাজত সে ভয়ৰ ভাব জাগি আছে তাক নুই কৰা নাযায়। এই অনুভূতিটোৱে উদাত্ততাৰ ক্ষেত্ৰত এক প্ৰকাৰ আনন্দৰ উৎস হৈ পৰে। এনেকুৱা ভয়ানক বস্তুৱে আমাৰ আত্মাৰ শক্তি জগাই তোলে, ক্ষুদ্ৰত্বৰপৰা আমাক ওপৰলৈ নিয়ে আৰু আমাক এনে এটা শক্তিৰ প্ৰতি সচেতন কৰে যি শক্তিয়ে প্ৰকৃতিৰ অসাধাৰণ ক্ষমতাৰ ধাৰণা আমাৰ মনলৈ আনে। গতিকে সাময়িক ভাৱে আমি ভয়, শঙ্কা আৰু মৃত্যু-ভয়ৰপৰা মুক্ত হওঁ। গতিশীল উদাত্ত বস্তুৰ কাল্পনিক উপস্থাপনে আমাৰ নৈতিক ব্যক্তিত্বৰ সজাগতা আনে আৰু প্ৰকৃতিৰ মহৎ শক্তিৰ ওপৰলৈকো আমাক তোলে। উদাত্ততাৰ সংস্পৰ্শত জাগৃত হোৱা এনে অনুভূতি ধাৰ্মিক লোকৰ মনত ঈশ্বৰৰ চিন্তাৰ ফল স্বৰূপে জাগি উঠা অনুভূতিৰ লগত তুলনা কৰিব পাৰি। এজন ধাৰ্মিক লোকে নিষ্ঠাৰে সৈতে তেওঁৰ কৰ্তব্য পালন কৰাৰ কাৰণে ঈশ্বৰৰ প্ৰতি তেওঁৰ ভয়ৰ কাৰণ নাথাকে কাৰণ তেওঁ সকলো কামতে ন্যায়-পৰায়ণ।

১০। "For just as imagination and understanding in judging the beautiful generates a subjective purposiveness of mental powers by means of thin harmony, so imagination and reason do so by means of their conflict, that is, they bring about a feeling that we possess pure self-subsistent reason or a faculty for the estimation of magnitude, whose superiority can be made intuitively evident only by inadequacy of that faculty."—*Critique of Judgment* translated by Bernard.

তেওঁ জানে যে ভগবানৰ আইন লঙ্ঘন কৰা অনুচিত। কাণ্টৰ মতে নন্দনতাত্ত্বিক দৃষ্টিৰে নৈতিক বিধিৰ বিচাৰো উদাত্ত।

সাহিত্য-কলাৰ মাজত পৰিদৃষ্ট হোৱা উদাত্ততাৰ বিচাৰ কাণ্টে ভালকৈ কৰা নাই। তেওঁ ভাবে যে এনে কলাকৃতিৰ মাজত পৰিকল্পনাৰ স্থান থকাৰ কাৰণে বিশুদ্ধ নন্দনতাত্ত্বিক বিচাৰ এনেধৰণৰ সৃষ্টিৰ মাজত হ'ব নোৱাৰে। আৰ্টৰ তুলনাত তেওঁ প্ৰকৃতিৰ ওপৰত বেছি গুৰুত্ব দিছে। আৰ্টকো তেওঁ দুটা ভাগত ভাগ কৰিছে, (ক) যান্ত্ৰিক আৰ্ট (mechanical art) আৰু (খ) নন্দনতাত্ত্বিক আৰ্ট (aesthetic art)। যান্ত্ৰিক আৰ্টৰ ক্ষেত্ৰত কৰ্তাৰ মনৰ আগত একোটা উদ্দেশ্য থাকে আৰু এনে উদ্দেশ্যই তেওঁৰ কাৰ্যৰ ওপৰত প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰে। এটা গিলাছ তৈয়াৰ কৰা মানুহজনৰ মনৰ আগত এটা স্পষ্ট লক্ষ্য আছে আৰু যি উদ্দেশ্যে তেওঁ বস্তুটো সাজে সেই উদ্দেশ্য সাধন হোৱাটোও তেওঁ বাঞ্ছা কৰে। এনেকুৱা বস্তুবোৰৰ-পৰাও আমি একপ্ৰকাৰ আনন্দ পাব পাৰোঁ কিন্তু এনে আনন্দ উপযোগিতাৰ বিচাৰৰ আনন্দ। এনেকুৱা বস্তুৰ সমাদৰ সাধাৰণতে তাৰ উপযোগিতাৰ লক্ষ্যৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰে। নন্দনতাত্ত্বিক আৰ্ট হ'লে যান্ত্ৰিক আৰ্টৰ পৰ্যায়ৰ নহয় কাৰণ ইযাৰ উদ্দেশ্য কেৱল নন্দনতাত্ত্বিক আনন্দদানৰ আদৰ্শহে। নন্দনতাত্ত্বিক আৰ্টৰো দুটা ভাগ আছে, (ক) মনোৰম আৰ্ট (pleasant art) আৰু নিখুঁত আৰ্ট (fine art) মনোৰম আৰ্টে একশ্ৰেণীৰ মানুহৰ মনতহে আনন্দ দিব পাৰে। এই আৰ্টৰ এটা দৃষ্টান্ত হ'ল ৰন্ধন-কাৰ্য। নিখুঁত বা ফাইন আৰ্টে সকলোৰে মনত আনন্দৰ সৃষ্টি কৰে আৰু ইয়াৰপৰা লাভ কৰা আনন্দ অকল ইন্দ্ৰিয়-লভ্য আনন্দৰ মাজতে নিঃশেষ হৈ নাযায়। নিখুঁত আৰ্টৰ সৃষ্ট বস্তুৱে, প্ৰকৃতিৰ সুন্দৰ বস্তুৰ দৰে, মনৰ কল্পনা আৰু বুদ্ধি-শক্তিৰ ঐক্যৰ প্ৰতি আমাক সচেতন কৰি তোলে। এটা কলা-কৃতি হ'ল নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতাৰ ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য উপস্থাপন। এটা সুন্দৰ বস্তুৰ সৌন্দৰ্য-বিচাৰৰ ক্ষেত্ৰত যেনে ধৰণৰ মানদণ্ড চকুৰ আগত ৰখা হয় সেই একেধৰণৰ মানদণ্ডৰ সহায়তে কলা সৌন্দৰ্যও নিৰূপিত হ'ব পাৰে।

সুন্দৰ বস্তু সৃষ্টি কৰিবৰ নিমিত্তে আৰ্টিষ্টৰ এটা বিশেষ গুণ থাকে আৰু এই বিশেষ গুণটোকে কাণ্টে বুলিছে প্ৰতিভা। এজন মানুহে নিউটনে আবিষ্কাৰ কৰা সকলো নিয়ম জানিব পাৰে কিন্তু প্ৰতিভা নাথাকিলে তেওঁ

এটা কবিতা লিখিব নোৱাৰে। আৰ্টৰ সৌন্দৰ্যপূৰ্ণ সৃষ্টি কোনো প্ৰতিষ্ঠিত নিয়মৰ অধীন নহয়। আকৰ্ষণীয় ৰূপত ভাববোৰ উপস্থাপন কৰিব লাগিলে যি নিয়ম বা ৰীতিৰ আৱশ্যক হয় আৰ্টিষ্টৰ প্ৰতিভাই তাৰ যোগান ধৰিবলৈ সমৰ্থ। আৰ্টিষ্টৰ আন্তৰিক সৃষ্টিধৰ্মী-শক্তি তেওঁৰ জন্মগতশক্তি কিন্তু অভ্যাস আৰু অনুশীলনৰপৰা ই সম্পূৰ্ণৰূপে আঁতৰত নহয়।

কাণ্টৰমতে আৰ্ট অনুকৰণৰপৰা উদ্ভৱ নহয়। আৰ্টিষ্টৰ বিশেষশক্তি, যি শক্তিক আমি প্ৰতিভা বোলোঁ, সেই শক্তি প্ৰত্যয়ৰ সহায়ত গঠিত হোৱা নিয়ম-কানুনৰ ঊৰ্ধত আৰু ই সম্পূৰ্ণৰূপে স্বতন্ত্ৰ। প্ৰত্যয়ৰ সহায়ত লাভ কৰা কিছুমান নিয়মৰ অৱলম্বনত অনুকৰণ সম্ভৱ হয়। গতিকে প্ৰতিভা-সৃষ্ট এটা কলাকৃতি কোনো বস্তুৰে অনুকৰণ হ'ব নোৱাৰে। কলাকাৰে তেওঁৰ ভাবাদৰ্শ প্ৰতীকৰ সহায়ত প্ৰকাশ কৰে আৰু এনে ভাবাদৰ্শৰ সাৰ্বজনীন আবেদন আছে।

যি ৰুচিয়ে এটা বস্তু সুন্দৰ হয়নে নহয় তাৰ বিচাৰ কৰে সেই ৰুচি নৈতিক প্ৰভাৱৰপৰা সম্পূৰ্ণৰূপে মুক্ত বুলি তেওঁ নাভাবে। যদিও ৰুচি নিজেই এটা সমালোচনা-ক্ষম বৃত্তি, তথাপি এই বৃত্তি আৰু নৈতিক অনুভূতিৰ মাজত একপ্ৰকাৰ একতান গঢ়ি উঠিব লাগে নহ'লে ৰুচিৰ বিচাৰ সমগ্ৰ মানবজাতিৰ কাৰণে গ্ৰহণীয় নহৈ মানুহে মানুহে বেলেগ হৈ পৰা ব্যক্তিগত বিচাৰত পৰিণত হোৱাৰ আশঙ্কা।

কাণ্টৰ দাৰ্শনিক চিন্তাধাৰাই পাশ্চাত্য দেশৰ চিন্তাশীল লোকৰ ওপৰত গধুৰ প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিছিল। *The Critique of Judgment*ত তেওঁ সুন্দৰ বস্তুটোৰ স্থান ব্যক্তিগত ইন্দ্ৰিয়-গ্ৰাহ্য আনন্দৰ বহু ওপৰলৈ তুলিছে। তাৰোপৰি, এই পুথিতেই তেওঁ আৰ্টক শিক্ষা আৰু উপযোগিতাৰ প্ৰভাৱ-মুক্ত কৰি ইয়াৰ স্বতন্ত্ৰতা সাব্যস্ত কৰিছে। ইংলণ্ডত প্ৰচলিত হৈ থকা কিছুমান ধাৰণাই তেওঁৰ ওপৰত প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিব পাৰে তথাপি কাণ্টৰ তীক্ষ্ণধী আৰু বিশ্লেষণক্ষম মনে এনে প্ৰভাৱ ভাঙি-ছিঙি তাক সম্পূৰ্ণৰূপে যুক্তিৰ আধাৰত প্ৰতিষ্ঠিত কৰিছে। তেওঁৰ মতে কলাসুলভ চেতনা এটা বিমূৰ্ত ভাৱনা নাইবা ইন্দ্ৰিয়-গ্ৰাহ্য অভিজ্ঞতা নাইবা নৈতিক উন্নয়নো নহয়। এই অভিজ্ঞতাত ইন্দ্ৰিয় আৰু বুদ্ধিশক্তিৰ মাজত গঢ়ি উঠে একপ্ৰকাৰ ঐক্যতান। কাণ্টে ৰহস্যৰ জালেৰে সৌন্দৰ্য আবৃত কৰা বুলি বেনিদিট্টো

ক্ৰোচে Aesthetic নামক পুথিত অভিযোগ তুলিছে আৰু কৈছে যে মনৰ অনিশ্চয়তা আৰু অসমৰ্থতাৰ কাৰণে তেওঁ অনুভূতিৰ কৰ্মক্ষমতা সম্পূৰ্ণকৈ দেখা পোৱা নাই। চিত্ৰ এটাৰ ক্ষেত্ৰত বাহ্যিক ৰেখাঙ্কিত অবয়ৱ সংস্থানৰেই আৱশ্যকতা বেছি বুলি কাণ্টে প্ৰকাশ কৰা অভিমত ক্ৰোচে গ্ৰহণ নকৰে। অবযব-সংস্থানৰ ওপৰত কাণ্টে বেছি গুৰুত্ব দিয়াৰ কাৰণ হ'ল এয়ে যে এনে সংস্থানৰ ওপৰতেই ৰুচিৰ বিচাৰ নিৰ্ভৰ কৰে। ৰঙে বস্তুটো বেছি স্পষ্ট আৰু উজ্জ্বল কৰি তুলি আমাৰ ইন্দ্ৰিয়গোচৰ কৰিব পাৰে সঁচা, কিন্তু ইয়ে বস্তুটো সৌন্দৰ্যমণ্ডিত কৰি চিন্তাশক্তিৰ আগত উপস্থাপিত নকৰে। সৌন্দৰ্যৰ অবয়ব-সংস্থানৰ ওপৰত কাণ্টে যি গুৰুত্ব দিছে ক্ৰোচে তাৰ চোকা সমালোচনা তুলি ধৰি কৈছে যে কাণ্টে মাথোন সৌন্দৰ্যৰ ছাঁয়ামূৰ্তিৰ পাছতহে লৰিছে কাৰণ ৰেখাঙ্কিত অবয়ব সৌন্দৰ্যশালীও নহয় আৰু আনৰ আনন্দ-দায়কো নহয়। তথাপি ক্ৰোচে এই বিষযটো বহলকৈ আলোচনা কৰা নাই। কিন্তু কাণ্টে ৰেখাঙ্কিত অবয়ব-সংস্থানৰ যোগেদি সৌন্দৰ্য উপলব্ধিৰ প্ৰতি চকু দিযাৰ প্ৰধান কাৰণ হ'ল সৌন্দৰ্য উপলব্ধিৰ সময়ত বিচাৰ-শক্তিৰ স্থান অনুভৱ-শক্তিৰ আগত বুলি দাঙি ধৰা তেওঁৰ সিদ্ধান্ত। অবয়ব-সংস্থানৰ পৰিকল্পনাহে আৱশ্যকীয ; বস্তু আৰু ৰং হ'ল এই পৰিকল্পনাৰ এটা অংশবিশেষ। ক্ৰোচেৰ দৃষ্টিভঙ্গী কাণ্টৰ দৃষ্টিভঙ্গীৰপৰা সম্পূৰ্ণৰূপে পৃথক। এই গতিকে তেওঁলোকৰ মাজত বিৰোধ হোৱাই স্বাভাৱিক।

যদিও ৰুচিবিজ্ঞান আৰু তাৰ সমস্যাৰ প্ৰতি থকা কাণ্টৰ দৃষ্টিভঙ্গীৰ প্ৰতি ক্ৰোচে বিৰূপ মনোভাব প্ৰকাশ কৰিছে, তথাপি স্বীকাৰ কৰিব লাগিব যে কাণ্টেই নন্দনতত্ত্বৰ আৱশ্যকীয সমস্যাবোৰ তুলি ধৰি শৃঙ্খলাবদ্ধভাৱে সেইবোৰ সমাধান কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। পোন প্ৰথম বাৰৰ কাৰণে কাণ্টেই নন্দনতত্ত্বৰ স্বতন্ত্ৰতা প্ৰতিষ্ঠাপিত কৰে। ক্ৰোচেৰ মতে হ'লে ভিকোই হ'ল ৰুচিবিজ্ঞানৰ প্ৰতিষ্ঠাতা কিন্তু আচলতে ভিকোই কবিতা আৰু মিথৰ মাজত বিশেষ পাৰ্থক্য দেখুওৱাৰ চেষ্টা কৰা নাই। বম্‌গাৰ্টেনে প্ৰথমতে ইছ্‌থেটিকছ্‌ শব্দটো ব্যৱহাৰ কৰে কিন্তু এওঁৰ দৃষ্টিতো নন্দনতত্ত্ব একপ্ৰকাৰ তৰ্কশাস্ত্ৰৰ শাৰীৰে শাস্ত্ৰ আছিল। কিন্তু অকল কাণ্টে যুক্তিৰ সহায়ত স্পষ্টকৈ দেখুৱাইছে যে আৰ্টৰ কাৰ্য বৈজ্ঞানিক, নৈতিক আৰু ব্যৱহাৰিক সকলো ধৰণৰ কাৰ্যৰপৰা বেলেগ। আৰ্টৰ সহায়ত লাভ কৰা আনন্দক তেওঁ নিৰাসক্ত আনন্দ বুলি অভিহিত কৰিছে।

ৰেণে ওৱেলেকে (Rene Wellek) "Kant's Aesthetic and Criticism" নামৰ ৰচনাখনত এনেদৰে কৈছে, "আমি সিদ্ধান্ত কৰিব পাৰোঁ যে কাণ্টেই আধুনিক নন্দনতত্ত্বৰ প্ৰতিষ্ঠাতা। তেওঁ স্পষ্ট ভাষাত কিছুমান ৰুচিবিজ্ঞানৰ সমস্যা তুলি ধৰিবলৈ সমৰ্থ হৈছে। নন্দনতত্ত্বৰ আলোচকসকলে এইবোৰ সমস্যালৈ উভতি চোৱাৰ আৱশ্যক হ'ব,—বিশেষকৈ আৰ্টৰ স্বতন্ত্ৰতা, সমালোচনাৰ সমস্যা, আৰ্টৰ সম্পৰ্কত মনোধৰ্মিতা আৰু বস্তুধৰ্মিতা, প্ৰকৃতি আৰু আৰ্টৰ সম্বন্ধ, কলাকৃতিৰ আঙ্গিকতা, আৰ্টৰ মাজত থকা বিশেষ আৰু সাধাৰণৰ সম্বন্ধ, যি সম্বন্ধ তেওঁ ধাৰণাৰ (Idea) অন্তৰ্গত কৰিছে আৰু যাক আমি চিহ্ন বা প্ৰতীক আখ্যা দিব পাৰোঁ আৰু শেহত ট্ৰেজেডিত প্ৰয়োগ কৰা উদাত্ততাৰ আদৰ্শ। নন্দনতত্ত্ব আৰু সমালোচনাৰ দিশত Critique of Judgment প্ৰকাশিত হোৱা দিনৰ এশ আশী বছৰৰ পিছতো কাণ্টৰ কবলগীয়া কথা নিশ্চয় কিছু আছে।"[১১]

শ্বিলাৰ (১৭৫৯-১৮০৫)

Schiller

শ্বিলাৰ কাণ্টৰ অনুগামী। তেওঁ নন্দনতত্ত্বৰ ওপৰত বহুতো কথা লিখিছে আৰু কলাৰ লক্ষ্য যে সৌন্দৰ্য-সৃষ্টি এই কথা ব্যক্ত কৰিছে। তেওঁৰ মতে সৌন্দৰ্য সম্পূৰ্ণৰূপে মনোধৰ্মী নহয়। যেতিয়া আমি সৌন্দৰ্যৰ বিষয়ে

১১। "Kant, we may conclude, is the founder of modern aesthetics. He has put clearly some of the central problems to which aesthetic thinking will have to return ; the question of the autonomy of art, the problem of criticism, its subjectivity or objectivity, the relation of nature and art, the organicity of the work of art, the relation between the particular and the general in art, reconciled by Kant in what he calls "idea" and what we would prefer to call "symbol" and finally the character of the sublime which has been applied to the theory of tragedy. In aesthetics and criticism Kant decidedly has some things to say to this age one hundred and eighty years after the publication of his *Critique of Judgment*."—*Kant's Aesthetics and Criticism.*

চিন্তা কৰোঁ তেতিয়া আমাৰ বাহিৰত থকা কোনো এটা বস্তুৰ সহায়তহে যে এনে চিন্তা সম্ভৱ হয় সি দেখ দেখ কথা। এটা ফালৰপৰা চালে ই মনোধৰ্মীও কাৰণ আমাৰ অনুভূতিৰ যোগেদিহে আমি সৌন্দৰ্যৰ প্ৰতি সজাগ হওঁ। সৌন্দৰ্য আকাৰবিহীন এটা বিমূৰ্ত ধাৰণা নহয়। ই বস্তু আৰু ৰূপ দুয়োটাই। উপলব্ধিৰ সময়ত অৱশ্যে এই দুয়োটাৰে মাজত থকা পাৰ্থক্য সম্পূৰ্ণৰূপে নাইকিয়া হয়। দুয়োটাই এটাত মিলিত হয় আৰু মিলিত হোৱা বস্তুটোৱেই হ'ল ৰূপ বা ফৰ্ম। এই ফৰ্মৰে আমি অভিজ্ঞতা লাভ কৰোঁ। শ্বিলাৰৰ মতে নন্দনতত্ত্বৰ ক্ষেত্ৰ এক ক্ৰীড়াৰ ক্ষেত্ৰ। ই অৱশ্যে আমি খেলা নানান খেলৰ দৰে নহয় কাৰণ এইবোৰ খেলৰ সম্বন্ধ জড় জগতৰ বস্তুৰ লগত। আৰ্টৰ ক্ৰীড়াপ্ৰৱণতা ইন্দ্ৰিয়, ভাব, অনুৰাগ প্ৰভৃতিৰ কাৰ্য আৰু বুদ্ধিৰ সংযোজনা-শক্তিৰ মধ্যবৰ্তী অৱস্থা। যেতিয়া এজন মানুহে প্ৰকৃতিৰ আনন্দ-দায়ক ৰূপৰ চিন্তা কৰে তেতিয়া প্ৰকৃতিৰ বস্তুবোৰ যেন তেওঁৰ কাৰণে সজীৱ হৈ উঠে। তেতিয়া তেওঁৰ মানসিক বৃত্তিয়ে কাল্পনিক সজীৱ চিত্ৰৰ ৰূপদান কৰে আৰু কবি কল্পনাৰে এনে সৃষ্ট বস্তুও সজীৱ আৰু সৌন্দৰ্য-মণ্ডিত হয়। সৌন্দৰ্যই জীৱন; কিয়নো আমি এনে জীৱন অনুভৱ কৰিব পাৰোঁ। এই জীৱন অৱশ্যে অবয়ববিশিষ্ট জীৱৰ জীৱন নহয়। এটা মাটিৰ পুতলাও সজীৱ ৰূপৰ বস্তু হব পাৰে আৰু এটা দেহযুক্ত প্ৰাণীও জীৱন থকা সত্বেও সজীৱ ৰূপৰ নহব পাৰে। গতিকে আৰ্টৰ সৌন্দৰ্য ৰূপৰে সৌন্দৰ্য কাৰণ ৰূপেই মানুহৰ ওপৰত সামগ্ৰিক ভাৱে প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিব পাৰে কিন্তু বিষয়বস্তুৱে স্বতন্ত্ৰ বৃত্তিবোৰৰ ওপৰতহে কাৰ্য কৰে।

সকলো শিল্পকৰ্মৰ মূলতে আছে ক্ৰীড়া-মনোবেগ। এই মনোবেগ মুক্ত আৰু ইয়াৰ কাৰ্য সম্পূৰ্ণৰূপে নিৰাসক্ত। গতিকে কলাকৃতিৰ সমাদৰৰ ক্ষেত্ৰতো এনে ধৰণৰ নিৰাসক্তিৰে আৱশ্যক। আৰ্টৰ ক্ষেত্ৰত কোনো নিৰ্দিষ্ট মানদণ্ড নাইবা নৈতিক আদৰ্শৰ অৱলম্বনৰ একো আৱশ্যকতা নাই কিয়নো এনে মানদণ্ডেৰে শিল্পকৰ্ম জুখিব নোৱাৰি।

শ্বিলাৰৰ মতে কবিতাৰ দুটা ধৰণ আছে—এটা সৰল (naive) আৰু আনটো অনুভূতি মিশ্ৰিত (sentimental)। সৰল প্ৰতিভা হ'ল স্বাভাৱিক প্ৰতিভা। এই প্ৰতিভাই ইন্দ্ৰিয়ৰ সহায়ত প্ৰকৃতিৰ সৌন্দৰ্য উপলব্ধি কৰে আৰু বিশেষ চিন্তা নকৰাকৈ স্বতঃস্ফূৰ্তভাৱে তাৰ ৰূপদান কৰে। এনে

কবিতাৰ সৃষ্টিত চিন্তাশক্তিৰ প্ৰবলতা নাথাকে। সৰল প্ৰতিভাৰ বলত সৃষ্ট হোৱা কলাকৃতি যেহেতু এক আভ্যন্তৰীণ আৱশ্যকতাৰপৰা উদ্ভৱ হয় সেই হেতুকে এনে কৃতি সচৰাচৰ বস্তুধৰ্মী। আধুনিক কবি এজনে হ'লে অচেতন মনোৰাজ্যৰপৰা সামগ্ৰী সংগ্ৰহ কৰি ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য ছবিৰ মাধ্যমেৰে তাৰ প্ৰকাশ কৰে। ইয়াত চিন্তাশক্তিৰ সহায়ত এক আভ্যন্তৰীণ চেতনা বস্তু-মাধ্যমেৰে পৰিস্ফুট কৰা হয়। এয়েই অনুভূতি মিশ্ৰিত আৰ্ট আৰু ইয়াত আৰ্টিষ্টৰ ব্যক্তিত্ব প্ৰতিফলিত হয়।

শ্বেলিং (১৭৭৫-১৮৪৫)
Shelling

যিটো শিল্প-সাধনাৰ পৰিবেশত শ্বেলিঙে জন্মগ্ৰহণ কৰিছিল সেই পৰিবেশৰ প্ৰভাৱ তেওঁৰ ওপৰত পৰিছে। তেওঁৰ দৰ্শন এক প্ৰকাৰ সৰ্বেশ্বৰ-বাদী দৰ্শন। ইয়াত বিশ্বব্ৰহ্মাণ্ডখনকে এটা বৃহৎ সজীৱ বস্তু বুলি ধাৰণা কৰা হৈছে। পৰম শক্তিয়ে পৰিপাটীপূৰ্ণ এখন ব্ৰহ্মাণ্ডৰ সৃষ্টি কৰি তেওঁৰ নিজৰ উদ্দেশ্য উপলব্ধি কৰিছে। ব্ৰহ্মাণ্ডৰ সকলোবোৰ অংশই সমগ্ৰ সৃষ্টিটোৰ উদ্দেশ্য-সাধনৰ অংশীদাৰ। কৰ্তা আৰু কৰ্ম, বস্তু আৰু ৰূপ, আদৰ্শ আৰু বাস্তবতা এইবোৰৰ কোনোটাকে আনটোৰপৰা আঁতৰাব নোৱাৰি। "একেই বহু আৰু বহুতেই এক ; কাৰণ এটা জীৱৰ ক্ষেত্ৰত আমি তাৰ এটা অংশ ছিঙি আনিব নোৱাৰোঁ ; নাইবা সমগ্ৰ বস্তুটোক পাহৰি এই অংশটো বুজিব নোৱাৰোঁ নাইবা অংশবোৰক বাদ দিয়ো মূল বস্তুটোক বুজিব নোৱাৰোঁ। আমাৰ মানসিক জীৱনতো একে ধৰণে বহুত্বৰ মাজত একত্ব আৰু বিচিত্ৰতাৰ মাজত ঐক্য দেখা পাওঁ। জ্ঞান লাভৰ সময়ত জ্ঞান লাভ কৰা ব্যক্তি আৰু জ্ঞাত বস্তু একেটাই।"[১২]

১২। "The one is the many and the many are one just as in an organism we cannot tear the part from the whole nor understand it apart from the whole, nor understand the whole without its parts. The same unity in plurality, or identity in diversity we find in mental life ; in the act of knowledge the knower and the thing known are one."—*History of Philosophy* by Thilly.

শেলিঙৰ মতে সৎ বস্তুৰ জ্ঞান অন্তৰ্দৃষ্টিৰ সহায়ত লাভ কৰা যায় কিন্তু অভিজ্ঞতাৰ প্ৰত্যয়ৰপৰা নহয় কাৰণ এনে প্ৰত্যয়বোৰ সীমাবদ্ধ। সাধাৰণ জ্ঞান আৰু বিজ্ঞানে বস্তুৰ বাহ্যিক দিশটোহে জানে কিন্তু বস্তুবোৰ ভিতৰৰপৰা জনাৰ আৱশ্যক। এইটো অকল অন্তৰ্দৃষ্টি বা সহজানুভূতিৰ সহায়তহে জানিব পাৰি কাৰণ ইয়ে জগতখন জনাৰ নিমিত্তে আমাক মৌলিক নীতিবোৰৰ জ্ঞান দান কৰিব পাৰে। শেলিঙে বিশ্বব্ৰহ্মাণ্ডখনকে এক বৃহৎ কলাকৃতি বুলি বিবেচনা কৰে। গতিকে তেওঁৰ মতে আৰ্টেই মানব-জাতিৰ শ্ৰেষ্ঠ কৃতি। এইটোৱেই একমাত্ৰ বস্তু যিটোক চৰম বাস্তবতা দিয়া হৈছে। যেতিয়া আৰ্টে বাস্তবতাৰপৰা নিজকে মুক্ত কৰে তেতিয়া ই দৰ্শন হৈ পৰে। আন হাতে যেতিয়া দৰ্শনক বাস্তবতাৰ স্তৰলৈ নমাই অনা হয় তেতিয়া দৰ্শন হয় আৰ্ট।

আৰ্টত কৰ্তা আৰু কৰ্ম, আদৰ্শ আৰু বাস্তবতা, ৰূপ আৰু বস্তু, আৰু প্ৰতিভা আৰু যুক্তি আৰু চেতন আৰু অচেতনৰ মাজত পাৰস্পৰিক অন্তঃ মিলন ঘটে আৰু এইবোৰ এক হৈ পৰে। ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য ৰূপত একপ্ৰকাৰ ঐক্য সাধিত হয়। এটা কলাকৃতি নিৰ্মাণৰ ক্ষেত্ৰত চেতন অচেতন এই দুযোধৰণৰ কাৰ্যৰ সমন্বয় সাধিত হয়। এই দুয়োটা শক্তিৰ মিলনতে সীমিত ৰূপৰ মাজত অসীমৰ চিন্তা কৰিবপৰা যায়। কলাকাৰৰ আত্মাই আদৰ্শ আৰু বাস্তবতাৰ সমন্বয় ঘটাব পাৰে কাৰণ ইয়ে চেতন অচেতন দুয়ো ৰাজ্যতে সোমাই পৰে। নন্দনতাত্ত্বিক কৰ্মানুসৰণত চেতন আৰু অচেতন ৰাজ্যৰ মিলন হয়। "প্ৰকৃত আৰ্ট এটা মুহূৰ্তৰ ছাপ নহয় কিন্তু এক অসীম জীৱনৰ অঙ্কন; ই বাস্তবতাৰ ৰূপ লোৱা তুৰীয় অন্তৰ্দৃষ্টি। গতিকে ই দৰ্শনৰ এটা ভাগ মাথোন নহয় কিন্তু দৰ্শনৰ এখন দলীল।"[১৩] "দৰ্শন বা ইতিহাস নাথাকিব; কেৱল কবিতাই সকলো বিজ্ঞান আৰু আৰ্টক সামৰি ল'ব।" এনেকুৱা উক্তিৰ মাজত দৰ্শন, আৰ্ট আৰু ধৰ্মৰ মাজত থকা সকলো পাৰ্থক্যৰ বিলোপ-সাধনৰ চেষ্টা আছে। নভেলিছ আৰু ক্ৰেস্তাৱিক শ্লেজেলৰ (Novalis

---

১৩। "True art is not the impression of one moment but the representation of infinite life; it is transcendental intuition become objective and is therefore not only the organ but the document of philosophy."—*Aesthetic*, Bk II. chapter IX.

and Friederich Schlegel) লেখাতো এনেকৈ আৰ্ট, দৰ্শন আৰু ধৰ্মৰ ঐক্য-সাধনৰ চেষ্টা পৰিলক্ষিত হয়।

পৰমাৰ্থ-তত্ত্বই হ'ল আৰ্টৰ লক্ষ্য আৰু ইয়েই দৰ্শনৰো লক্ষ্য। দৰ্শন আৰু আৰ্ট দুয়োটাই বাস্তবতাৰ সংযোগ নকৰে কিন্তু সংযোগ কৰে ভাৱনাৰ বা ধাৰণাৰ। গতিকে দুয়োটাৰে মাজত নিচেই ওচৰ সম্বন্ধ আছে। "যেতিয়া প্ৰত্যয়ৰ যথোপযুক্ততাৰ লগত বাস্তবতা পৰ্যাপ্ত হয় তেতিয়া অসীম সসীমৰ মাজত সোমাই পৰে আৰু আমাৰ ধ্যান-ধাৰণাৰ মাজত ই গোট বস্তুৰ ৰূপত উপস্থিত হয়। তেতিয়াই হয় সৌন্দৰ্যৰ সৃষ্টি। প্ৰত্যয়ৰ অভিব্যক্তিৰ লগে লগে ভাব বা ধাৰণাৰ লগত বাস্তবতা এক হৈ পৰে আৰু ইয়াতে সাৰ্বজনীন আৰু বিশেষ ধাৰণাৰ সম্পূৰ্ণ ঐক্য স্থাপিত হয়। যুক্তিৰ স্বৰূপ ত্যাগ নকৰা কৈয়ো ই একে সময়তে বাহ্য আৰু ইন্দ্ৰিয়-গ্ৰাহ্য হৈ পৰে।"[১৪]

ওপৰৰ দৃষ্টিকোণৰপৰা বিচাৰ কৰি চালে সৌন্দৰ্যৰ মাজত সত্য আৰু শিৱৰ আদৰ্শও সোমাই পৰিছে। আমাৰ দৈনন্দিন অভিজ্ঞতাত হ'লে এনে ধাৰণাৰ সত্যতা চকুত নপৰে। কিন্তু শ্বেলিঙে কয় যে যেতিয়া সৌন্দৰ্য আৰু সত্যৰ মাজত বিৰোধ উপস্থিত হয় তেতিয়া বুজিব লাগিব যে সত্যটো সীমাবদ্ধ অভিজ্ঞতাৰ সত্য। সৌন্দৰ্য, সত্য আৰু শিৱৰ মিলন ইন্দ্ৰিয়াতীত জগতৰ ক্ষেত্ৰতহে পোৱা যায়। শ্বেলিঙে প্ৰকৃতিবাদৰ (naturalism) ওপৰত বিশ্বাস ৰখা নাই। তেওঁৰ মতে এনে আৰ্ট ভুৱা আৰ্ট।

এটা কলাকৃতি বিকশিত এটা জীৱৰ নিচিনা। গতিকে প্ৰকৃতিৰ বুকুত দেখা পোৱা এটা জীৱৰ তুলনাত আৰ্টৰ বস্তুটো বেছি সম্পূৰ্ণাঙ্গৰ। আৰ্টত কৰ্তা আৰু কৰ্মৰ বিৰোধৰ অবসান ঘটে। প্ৰতিভাশালী ব্যক্তিৰ সৃষ্টিশীল

১৪। "Beauty exists when the particular (real) is so adequate to its concept that the latter as infinite enters the finite and presents itself to our contemplation in concrete form. With the appearance of the concept the real becomes truly similar and equal to the idea, wherein the universal and the particular find their absolute identity. Without ceasing to be rational, the rational become at the same time apparent and sensible." —*Aesthetic*, Bk II chapter IX.

কল্পনা-শক্তিয়ে এনে ঐক্যসাধন কৰিব পাৰে। যুক্তি বা বোধশক্তিৰ লগত কল্পনাৰ সম্বন্ধ নাই। কল্পনা এটা স্বতন্ত্র বৃত্তি যি বৃত্তিয়ে অন্তর্দৃষ্টিৰ সহায়ত অভিজ্ঞতা লভে, সেইবোৰৰ সংযোগ বিয়োগ সাধে আৰু শেষত ইয়াৰ উপস্থাপন কৰে। ই ফেন্সি বা নিকৃষ্ট কল্পনাৰ দৰে নহয় কাৰণ ফেন্সিয়ে কল্পনাৰদ্বাৰা সৃষ্ট বস্তুৰহে সংগঠন কৰিব পাৰে।

প্ৰতিভা প্ৰকৃতিৰ মুক্তদান। কলাকৃতি সৃষ্টিৰ কাৰণে প্ৰতিভা আৰু প্ৰকৃতি দুয়োটাৰে আৱশ্যক। প্ৰতিভাৰ চেতন আৰু অচেতন দুয়ো প্ৰকাৰৰে কাৰ্যক্ষমতা আছে। আৰ্টিষ্টে প্ৰেৰণা লাভ কৰে অথবা একপ্ৰকাৰ আন্তৰিক উদ্দীপনাৰ ফলত তেওঁৰ ভাবানুভূতি প্ৰকাশ কৰে আৰু তেওঁ যিটো প্ৰকাশ কৰে তাৰ মাজত থাকে পাৰস্পৰিক মিলন আৰু ঐক্য। এটা ফুল মুকুলিত হোৱাৰ দৰে কাব্যিক প্ৰতিভাই হয় কবিতাত ৰূপান্তৰ।[১৫] আৰ্টে সীমাবদ্ধ বস্তুৰ যোগেদি অসীম অনন্তৰ প্ৰকাশ কৰিবলৈ বিচাৰে। কিন্তু বহুতো সময়ত আৰ্টৰ উপস্থাপন অসম্পূৰ্ণ হয়। গতিকে কবিয়ে মিথৰ (myth) আশ্ৰয় লয় আৰু মিথ আৰু প্ৰতীকৰ সহায়ত পৰমব্ৰহ্মৰ ব্যঞ্জনা সংযোজিত কৰে। গ্ৰীচৰ পৌৰাণিক কাহিনীত আমি মিনাৰ্ভাৰ গাত দেখিবলৈ পাওঁ জ্ঞান আৰু শক্তি, জুনোৰ গাত জ্ঞানবিহীন শক্তি আৰু এপ'লোৰ নামত এখন আদৰ্শ ৰাজ্যৰ সঙ্কেত। এনেবোৰ পৌৰাণিক কাহিনীয়ে হ'ল সকলো আৰ্টৰ সৰ্ত।

হেগেল (১৭৭০—১৮৩১)

Hegel

কোমল বয়সৰেপৰা হেগেলৰ ৰহস্যবাদী চিন্তাধাৰাৰ প্ৰতি আকৰ্ষণ আছিল। জগতখন পৰমব্ৰহ্মৰ লগত কোনো সম্বন্ধ নোহোৱা কিছুমান স্বয়ং-সম্পূৰ্ণ বস্তুৰ সমষ্টি বুলি তেওঁ ভবা নাছিল। কিন্তু স্পিনোজাৰ পৰমব্ৰহ্মৰ ধাৰণাতকৈ তেওঁৰ ধাৰণা বেলেগ আছিল। হেগেলৰ মতে সৎবস্তুই যুক্তিপূৰ্ণ আৰু

১৫। "The poetic genius issues itself like a flower."

যুক্তিপূৰ্ণতাই সৎ (The real is rational and the rational is real)। গতিকে তেওঁৰ মতে প্ৰকৃতি আৰু ইতিহাস এই দুয়োটাৰে মাজত যুক্তিযুক্ততা আছে। পৰমব্ৰহ্ম অকল সৎবস্তুই নহয়, ই স্বযং যুক্তি। যদিও পৰমব্ৰহ্মৰ ভাৱনাত ঐক্যই পৰিদৃষ্ট হয়, তথাপি ই সম্পূৰ্ণৰূপে বহুত্বৰ বাহিৰত নহয়। পৰমব্ৰহ্ম এক আধ্যাত্মিক শক্তি আৰু বহুত্বৰ মাজত ঐক্য। ই স্বয়ং-সম্পূৰ্ণ, স্বতন্ত্ৰ আৰু স্বয়ম্ভু। পৰমব্ৰহ্ম স্বয়ং-বিদ্যমান হোৱা গতিকে নিজৰ ভাৱনাকে চিন্তা কৰাৰ বাহিৰে তেওঁৰ আন চিন্তাৰ সামগ্ৰী নাই কাৰণ পৰমব্ৰহ্মৰ বাহিৰত আন একো বস্তুৰেই অস্তিত্ব হেগেলে স্বীকাৰ নকৰে। বাট্ৰাণ্ড ৰাছেলে History of Western Philosophy পুথিত লিখিছে যে পৰম বুদ্ধি (absolute Idea) হ'ল বিশুদ্ধ ভাৱনা-চিন্তা কৰা বুদ্ধি।[১৬] গতিকে ই এনে একপ্ৰকাৰ বুদ্ধি যিহে নিজে নিজকে ভাবে। পৰমবুদ্ধি এক সৰ্বাতিৰিক্ত (Transcendent) শক্তি নহয়। ই স্বয়ং জগৎ-প্ৰক্ৰিয়া যি প্ৰক্ৰিযাৰ নিজস্ব কৰ্মাভিনিবেশ বা কৰ্মতৎপৰতা আছে। পৰমসত্তাই প্ৰত্যেক বস্তুৰে মাজত পাৰস্পৰিক সংলগ্নতা থকা এখন জগতৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰে।

হেগেলে ঈশ্বৰক বুদ্ধি (Idea) বুলিছে। বুদ্ধি সৃষ্টিধৰ্মী যুক্তি। বুদ্ধি নোহোৱাকৈ পৰিদৃশ্যমান জগত তিষ্ঠি থাকিব নোৱাৰে। জগতে ঈশ্বৰৰপৰা সকলো সত্য আহৰণ কৰে কাৰণ ই ঈশ্বৰৰ আত্ম-চৈতন্য বিকাশৰ এটা স্তৰ মাথোন।

পৰমব্ৰহ্মক শুদ্ধ পুৰুষ বুলি ধৰি লৈ হেগেলে যুক্তি-তৰ্কৰ অবতাৰণা কৰিছে। এই পৰমব্ৰহ্মত অস্তিত্বৰ বাহিৰে আন একো আৰোপ কৰা নাযায়। কিন্তু গুণবিশিষ্ট নোহোৱা এক শুদ্ধ সত্তা নাস্তিত্বৰ বাহিৰে আন একো নহয়। গতিকে স্বাভাৱিকতে আমি আন এটা বিশুদ্ধ ভাৱনাত উপনীত হওঁ যে পৰম সত্তা সৎ নহয (not being)। এই দুয়োটা অস্ত্যাৰ্থক আৰু নঞৰ্থক (thesis and antithesis) প্ৰতিজ্ঞা। আমাৰ চিন্তা-শক্তিয়ে এই দুটাৰ মাজত সমন্বয়-সাধনৰ চেষ্টা কৰি সিদ্ধান্তত উপনীত হয় যে পৰমসত্তা বিকাশ (becoming)। ই এটা যুক্তিৰ গতিশীল ৰূপ। ইয়াকে হেগেলৰ

১৬। "The absolute Idea is pure thought thinking about pure thought".

দ্বন্দ্বাত্মক যুক্তিবাদ বুলি কোৱা হয়। হেগেলে তৰ্কশাস্ত্ৰত লিখিছে, "বিকাশেই হ'ল প্ৰথম গোট ভাৱনা গতিকে এয়েই প্ৰথম ধাৰণা; আনহাতে অস্তিত্ব আৰু নাস্তিত্ব দুয়োটাই শূন্য বিমূৰ্তন মাথোন। যি অস্তিত্বৰ ধাৰণা কৰোঁ সেই ধাৰণাৰ মাজতে বিকাশৰ ধাৰণাও সোমাই আছে। অস্তিত্বৰ মাজতে তেনেহলে নাস্তিত্বও আছে আৰু নাস্তিত্বৰ মাজতে অস্তিত্বও আছে। কিন্তু এই অস্তিত্ব, যি নাস্তিত্বত হেৰাই নাযায়, সেয়েই বিকাশ। বিকাশৰ ঐক্যত গুৰুত্ব দিলেও আমি অস্তিত্ব নাস্তিত্বৰ কথা পাহৰিব নালাগে কাৰণ এই প্ৰভেদৰ কথা পাহৰিলে আমি বিমূৰ্ত অস্তিত্বলৈকে ঘূৰি যাম। বিকাশেই অস্তিত্বৰ সত্যতাৰ একমাত্ৰ স্পষ্ট বিৱৰণ।[১৭]

হেগেলৰ মতে প্ৰত্যেক বস্তুৰ গতি-প্ৰবণতা আছে। গছৰ গুটিটোৰ মাজতে গুটিৰ বাহিৰে আন কিবা এটা হোৱাৰ সম্ভাৱনা নিহিত হৈ থাকে। ই নিজৰে বিৰুদ্ধে গৈ অৱশেষত এনে বিৰোধৰ ওপৰলৈকো উঠে। বিৰোধৰ ওপৰলৈ উঠা চেষ্টা নাথাকিলে অগ্ৰগতি আৰু বিকাশৰ সম্ভাৱনা নাথাকে। বস্তুৰ এটা অৱস্থা আন এটা অৱস্থালৈ ৰূপান্তৰিত হয় কিন্তু এনে ৰূপান্তৰেই ইয়াৰ শেষ কাৰ্য নহয়। ইয়াৰ মাজত থকা বিৰোধৰ সমন্বয়-সাধন ইয়াত হয়।

সকলো বস্তুৰ মাজতে পাৰস্পৰিক সম্বন্ধ চকুত পৰে। বাহ্যিক জগতৰ বস্তুবোৰ সম্পূৰ্ণৰূপে স্বতন্ত্ৰভাৱে নাথাকে। বিশ্বব্ৰহ্মাণ্ডৰ প্ৰত্যেক বস্তুৰেই আন বস্তুৰ লগত সম্পৰ্ক আছে। এটা বস্তু বুজিব লাগিলে বাকী বস্তুৰ লগত থকা ইয়াৰ সম্বন্ধৰ কথাও বুজিব লাগিব। জগৎখনৰ বস্তুৰ মাজত

১৭। "Becoming is the first concrete thought and therefore the first notion, whereas Being and Nought are empty abstractions ; The notion of being, therefore, of which we sometimes speak, must mean Becoming ; not the mere point of Being which is empty Nothing, any more than Nothing, which is empty Being. In Being then we have Nothing and in Nothing Being ; but this Being which does not lose itself in Nothing is Becoming. Nor must we omit the distinction while we emphasise the unity of Becoming ; without that distinction we should once more return to abstract Being, Becoming is only the explicit statement of what Being is in truth."

পাৰস্পৰিক সংলগ্নতা বিদ্যমান। চিন্তাৰ সহায়ত মানুহে ইয়াৰ মাজত থকা সম্বন্ধ যিমানেই জানে, সিমানেই জগতখন সংলগ্ন বুলি তেওঁৰ মনত প্ৰতিভাত হয়।

বিমূৰ্ত প্ৰত্যয়ৰ সহায়ত সম্পূৰ্ণৰূপে সৎবস্তুৰ অবগতি হয়। সৎবস্তুও এটা গতিশীল ৰূপহে। ই সদায় একে নহয়। গতিকে ইয়াৰ মাজত বিৰোধ আছে। এই বিৰোধৰ অৱস্থা বুজিবলৈ আৰু তাৰ সমন্বয় সাধিবলৈ মনৰ উন্নত কৰ্ম-শক্তিৰ দৰকাৰ। এটা ভাৱনাই আন এটা বিৰুদ্ধ ভাৱনাৰ সঙ্কেত বহন কৰে। এই দুটা বিৰুদ্ধ ভাৱনা আন এটা উচ্চতৰ ভাৱনাত মিলিত হয়। এনে উচ্চ ভাৱনাটো নতুন হ'লেও পূৰ্বৰ ভাৱনা দুটাৰ বিভিন্ন দিশ ইয়াৰ মাজত সোমাই থাকে।

বস্তুৰ দৃশ্যমান ফালটো জনাৰ চেষ্টা দৰ্শনৰ চেষ্টা নহয়। ইয়াৰ লক্ষ্য বস্তুৰ মাজত অন্তৰ্নিহিত হৈ থকা যুক্তিৰ জ্ঞানলাভ। প্ৰকৃতি যুক্তি-সমৰ্থিত ধাৰণা। স্থান-কালৰ ৰূপত ইয়াৰ প্ৰত্যক্ষীকৰণ সম্ভৱ হয়। প্ৰকৃতি যেন অচেতন বুদ্ধি। যি ধাৰণা প্ৰকৃতিৰ মাজত প্ৰকাশিত হয় সেই ধাৰণাই মন বা স্পিৰিট হৈ পৰে, মনত ধাৰণাই নিজকে নিজে বিকশিত কৰে।

স্পিৰিট সম্বন্ধে তুলি ধৰা আলোচনা-প্ৰসঙ্গত মনে কেনেকৈ বেলেগ বেলেগ স্তৰৰ মাজেদি নিজকে বুজাৰ চেষ্টা কৰে তাৰ কথা কোৱা কৈছে। মন যদিও যুক্তি-প্ৰধান তথাপি কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত ইয়াক যুক্তিহীন যেন দেখা যায়। প্ৰাণি-জগতত ইয়াৰ উদ্দেশ্য-ধৰ্মিতা পৰিস্ফুট হয়। কেৱল মানুহৰ ক্ষেত্ৰতহে সৰ্বাত্মক যুক্তিযে ইয়াৰ প্ৰকৃত লক্ষণ প্ৰকাশ কৰে আৰু তেতিয়া ই হৈ পৰে আত্মা। আত্মাই নিজৰ কাৰণে অজ্ঞাতে এটা শৰীৰ সৃষ্টি কৰি লয় আৰু এনেকৈয়ে ই এটা ব্যক্তি হৈ পৰে। কিন্তু আত্মাই নিজক জানে আৰু শৰীৰৰ পৰা ই যে পৃথক তাকো জানে। তেতিয়া ই পাৰ্থিবতাৰ ওপৰলৈ উঠে আৰু জগতৰ সকলো-বস্তুৰ মাজত নিহিত হৈ থকা যৌক্তিক নীতিৰ উপলব্ধি কৰে।

হেগেলে মন বা স্পিৰিটৰ তিনিটা ভাগ কৰিছে বিষয়ীগত স্পিৰিট, বিষয়গত স্পিৰিট আৰু বিশুদ্ধ বা শ্ৰেষ্ঠ স্পিৰিট। প্ৰথমটো হ'ল এনে এক-প্ৰকাৰ দৰ্শন যি দৰ্শনত সংবেদন, অনুভূতি, কল্পনা, ইচ্ছা-শক্তি প্ৰভৃতি বিভিন্ন মনোবৈজ্ঞানিক প্ৰশ্নৰ প্ৰধানকৈ বিচাৰ কৰা হয়। দ্বিতীয় ভাগত নীতিশাস্ত্ৰ

আৰু তৃতীয় ভাগত আৰ্ট, ধৰ্ম আৰু দৰ্শনৰ আলোচনা বিলোচনাৰ স্থান আছে॥ তৃতীয় স্তৰত সৰ্বাত্মক মনে আত্ম-চেতনাৰ সৰ্বোচ্চ স্তৰ আৰু স্বাধীনতাৰ উচ্চ শিখৰত অবস্থান কৰাৰ সুযোগ পায়।

বিষয়ীগত স্পিৰিটে নিজকে তিনিটা বিভিন্ন ৰূপত ব্যক্ত কৰে। এই তিনিটা হ'ল বিকাশৰ স্তৰ। এইবোৰ হল আত্মা, চেতনা আৰু মন। বিষয়ীগত স্পিৰিটৰ প্ৰথম স্তৰ হ'ল আত্মা। ই মন আৰু চেতনাৰ আগত। আত্মাই সংবেদন অনুভব কৰে আৰু এনে অনুভব নিজৰ ভিতৰতে সীমাবদ্ধ হৈ থাকে। দ্বিতীয় স্তৰ হ'ল চেতনা আৰু ইয়ে আত্মাৰ বাহিৰত থকা বাহ্য-জগতৰ সংস্পৰ্শ লৈ আহে। এই স্তৰত বাহ্য-জগতৰ জ্ঞানলাভ সম্ভৱ হয়। এই জ্ঞানৰ উচ্চতৰ বিকাশ হ'ল আত্ম-চেতনা। এনে আত্ম-চেতনাৰ ফলতে কৰ্তা আৰু কৰ্মৰ ঐক্য সম্বন্ধে জ্ঞান লাভ সম্ভৱ হয়। কৰ্তা আৰু কৰ্ম দুযোটাৰ মাজত থকা যৌক্তিক নীতিৰ কাৰণে দুয়ো যে পৃথক নহয় এই সত্যৰ জ্ঞান ইয়াত উপলব্ধি কৰিব পাৰি। তৃতীয় স্তৰ যি স্তৰক হেগেলে মন বুলি কৈছে, সেই স্তৰত জ্ঞান লাভ কৰা বস্তুটো স্বতন্ত্ৰভাৱে নাথাকে আৰু বস্তুটোও স্পিৰিটৰ দৰে উপলব্ধ হয়। এই স্তৰত কৰ্তা-কৰ্মৰ পাৰ্থক্য সম্পূৰ্ণ-ৰূপে নাইকিয়া হৈ যায়। তৃতীয় স্তৰ হ'ল মন। মনৰ অন্তৰ্দৃষ্টি, উপস্থাপন-ক্ষমতা, স্মৃতি-শক্তি আৰু ভাবানুভূতি আছে। উপস্থাপন শক্তিৰ তলতে আমি পোনপটীয়াকৈ•জড়িত হৈ থকা শক্তি কল্পনাৰ স্থান দেখিবলৈ পাওঁ।

হেগেলৰ মতে কল্পনা দুই প্ৰকাৰ, পুনৰ্গঠনমূলক আৰু গঠনমূলক (reproductive and productive)। পুনৰ্গঠনমূলক কল্পনাই অতীতত কৰ্তাই লাভ কৰা অভিজ্ঞতাৰ ছবিবোৰ স্মৃতিৰ পটলৈ আনে। আনহাতে, গঠনমূলক কল্পনাৰ হলে সৃষ্টি কৰাৰ ক্ষমতা আছে। এই কল্পনাই কেৱল অতীতৰ অভিজ্ঞতাৰ ওপৰতে নিৰ্ভৰ নকৰে। স্বভাৱতে সৃষ্টিশীল হোৱাৰ বাবে ইয়ে যুক্তিৰ সহায় নোলোৱাকৈয়ে নতুন ছবি তৈয়াৰ কৰিবলৈ সমৰ্থ। সৃষ্টিধৰ্মী কল্পনাই এনে চিত্ৰ-সংযোগ কৰিব পাৰে যি চিত্ৰই নতুন ধাৰণাৰ সংকেত বহন কৰিব পাৰে। যদিও অভিজ্ঞতালব্ধ চিত্ৰবোৰকে এই কল্পনাই কেচা সামগ্ৰী হিচাপে গ্ৰহণ কৰে তথাপি অবচেতন মনত পৰি থকা এই চিত্ৰবোৰৰ বাহিৰেও স্বতন্ত্ৰভাৱে নতুন চিত্ৰ-সংযোগ কৰাৰ সামৰ্থ্য ইয়াৰ আছে।

বিষয়গত স্পিৰিট কৰ্মত ৰত থকা আত্মা। ইয়াৰ সম্বন্ধ জড় জগতৰ লগত আৰু ইয়াৰ কৰ্ম-ক্ষমতাৰ ফলতে আইন, নৈতিকতা প্ৰভৃতিয়ে মানব-সমাজত জন্মলাভ কৰে। স্পিৰিটৰ এই ফালটো আমাৰ উদ্দেশ্যৰ লগত জড়িত হৈ নথকাৰ বাবে আমি এই ফালটোৰ বিচাৰ কৰাৰ আৱশ্যকতা নাই।

বিষয়গত আৰু বিষয়ীগত স্পিৰিট দুয়োটাই একপক্ষীয়, কাৰণ প্ৰথমটো আভ্যন্তৰীণ জীৱনৰ মাজত আবদ্ধ আৰু দ্বিতীয়টো বাহ্য জগতব দ্বাৰা সীমিত। পৰম অথবা বিশুদ্ধ স্পিৰিটে এই দুয়োটাকে সামৰি লয়। পৰম শক্তি এই দুয়োটাৰ সমন্বয় বিন্দু। বিশুদ্ধ স্পিৰিট বিষয় আৰু বিষয়ীৰ ওপৰত।

বিশুদ্ধ স্পিৰিটৰ প্ৰথম স্তৰ হ'ল আৰ্ট, যি ঠাইত Idea বা ভাব ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য ৰূপত প্ৰকাশিত হয়। হেগেলে গুৰুত্বৰ ফালৰপৰা বিভিন্ন স্তৰত আৰ্টক সজ্জিত কৰিছে। স্তৰনিৰূপণৰ কাম তেওঁ স্থপতিবিদ্যাৰে আৰম্ভ কৰিছে কাৰণ ইয়াত আৰ্টিষ্টৰ ব্যক্তিত্ব প্ৰকাশৰ স্থান সীমিত।

স্থপতিবিদ্যাতকৈ ভাস্কৰ্য বেছি উন্নত স্তৰৰ শিল্পকলা কাৰণ ইয়াত শিল্পীযে অন্তৰ্নিহিত ভাবৰ প্ৰকাশ কৰিবলৈ কিছু সুযোগ পায়। স্থপতিবিদ্যাৰ ক্ষেত্ৰত হ'লে শিল্পীয়ে এনে সুযোগ নাপায় কাৰণ তেওঁৰ কাৰ্য প্ৰধানকৈ সৃজন-সামগ্ৰীৰ দ্বাৰা নিযন্ত্ৰিত হৈ থাকে॥ স্থপতিকলাত শিল্পীৰ স্বাতন্ত্ৰ্য তেনেই কম।

চিত্ৰশিল্প আৰ্টৰ তৃতীয় স্থানৰ ৰূপ। ইয়াত শিল্পীৰ ব্যক্তিত্ব আৰু তেওঁৰ দৃষ্টিভঙ্গীৰ প্ৰকাশো সম্ভৱ হয়। কিন্তু চিত্ৰশিল্পও স্থপতিকলা আৰু ভাস্কৰ্যৰ দৰে বিষয়গতসৃষ্টি ; গতিকে সম্পূৰ্ণ আধ্যাত্মিকতা প্ৰকাশৰ বাবেই উপযুক্ত মাধ্যম হ'ব নোৱাৰে।

হেগেলে দুটা উচ্চতম আৰ্টৰ কথা কৈছে। এই দুটা হ'ল সঙ্গীত আৰু কবিতা। এই দুটা আৰ্টেই হ'ল সৰ্বোচ্চ সৃষ্টি ; কাৰণ এই দুয়োটাৰে মাজেদি আধ্যাত্মিক আদৰ্শৰ সাৰ্থক প্ৰকাশ হ'ব পাৰে। তথাপি সঙ্গীতৰ তুলনাত কাব্যৰ শ্ৰেষ্ঠত্ব সহজে অনুমেয়। ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য অভিজ্ঞতাৰ ওপৰত সঙ্গীত নিৰ্ভৰ কৰে কিন্তু কাব্যত এনে অভিজ্ঞতাৰ ওপৰলৈ উঠি পৰমপুৰুষৰ প্ৰকাশ কৰাৰ সুবিধা আছে।

হেগেলে আৰ্টক অতি উচ্চ স্থান দিছে আৰু ধৰ্ম আৰু দৰ্শনৰ কাষতে ইয়াক ৰাখি ইয়ো যে পৰমব্ৰহ্মৰে এটা দিশ, এই কথা স্পষ্টকৈ কৈছে।

দৰ্শনত আলোচনা বিলোচনা আগবাঢ়ে বিমূৰ্ত ৰূপত কাৰণ ইন্দ্ৰিয়-গ্ৰাহ্য অভিজ্ঞতাৰ মাজতে অবৰুদ্ধ হৈ থাকিলে চৰম আদৰ্শৰ ওচৰ চপা সম্ভৱ নহয় কিন্তু আৰ্টৰ ক্ষেত্ৰত এনে বিমূৰ্ত ভাৱনাই গোট বস্তুৰ ৰূপত প্ৰকাশিত হোৱাৰ কাৰণে তাৰ স্পষ্ট উপলব্ধি সম্ভৱ হয়। আৰ্টৰ ৰূপ ইন্দ্ৰিয়-গ্ৰাহ্য। তথাপি ই ইন্দ্ৰিয়-গ্ৰাহ্য বাহ্য জগতৰ দৰে নহয়। আৰ্টত চিত্ৰিত চিত্ৰবোৰ অভিজ্ঞতাৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত হলেও এইবোৰ আদৰ্শৰ ৰঙেৰে ৰঞ্জিত। বিশুদ্ধ ভাৱনাই ইয়াক ৰঞ্জিত কৰা গতিকে ই সুন্দৰ কাৰণ যেতিয়া কোনো বাহ্যিক মাধ্যমৰ মাজেদি Idea বা বিশুদ্ধ ধাৰণাৰ জেউতি বিকীৰিত হয়, তেতিয়াই সেই বস্তুটো ধুনীয়া বুলি কোৱা হয়।

সৌন্দৰ্য আইডিয়াৰ প্ৰত্যক্ষ ৰূপ। গতিকে সৌন্দৰ্য আৰু সত্য একেটাই। যেতিয়া আইডিয়াক আইডিয়া হিচাপে গ্ৰহণ কৰা হয় তেতিয়া ই সত্য। সত্যৰ ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য ৰূপ নাই। কিন্তু যেতিয়া এটা ৰূপৰ মাধ্যমেদি আইডিয়াক প্ৰকাশ কৰা হয় তেতিয়া ই সত্য হোৱাৰ উপৰিও হয় সুন্দৰ। সুন্দৰ বস্তুবোৰে আমাৰ ইন্দ্ৰিয়ানুভূতি যোগায় আৰু মনকো আনন্দ দিয়ে।

আৰ্ট আকাৰবিশিষ্ট হোৱাৰ কাৰণে ই বাহ্য; সৎবস্তু নহয়। কিন্তু বাহ্য হোৱা বাবে হেগেলে আৰ্টক নিকৃষ্ট বুলি ভবা নাই কাৰণ আৰ্ট বাহ্য হ'লেও ইয়াৰ মূল্য আছে। সত্যৰ কোনো মূল্য নাই যদি সি প্ৰতিভাত নহয়। ঠিক একেদৰে সৌন্দৰ্যয়ো ৰূপ গ্ৰহণ নকৰিলে সি বিমূৰ্ত হৈয়েই ৰয়। আৰ্টে সত্য আৰু সৌন্দৰ্যক বাহ্যিক ৰূপদান কৰে আৰু এই ৰূপ প্ৰত্যক্ষ।

যদিও আৰ্টৰ সৃষ্ট বস্তুবোৰ বাহ্য, তথাপি বাহ্য জগতৰ বস্তুবোৰৰ দৰে আৰ্টৰ সৃষ্ট বস্তুবোৰ নহয়। আৰ্টৰ মাজেদি আইডিয়াৰ জেউতি বাহ্য জগতৰ বস্তুতকৈ বেছি স্পষ্ট ৰূপত প্ৰকাশিত হয়। ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য বস্তুবোৰৰ মাজত এই জেউতি ক্ষীণ। সত্য-নিষ্ঠাই কলাকাৰক সৃষ্টিৰ পথত আগুৱাই দিয়ে। এই বাবে জাগতিক বস্তুৰ তুলনাত কলাকৃতিৰ মাজেদি আইডিয়াৰ জেউতি বেছি পৰিস্ফুট। গতিকে কলাকৃতিয়ে আমাক অকল যে আনন্দহে দান কৰে এনে নহয়, ইয়ে আমাক অভিজ্ঞতাৰ ওপৰলৈ নি ইয়াৰ মাজত থকা আইডিয়াৰ সংস্পৰ্শলৈ আনে আৰু আমাক অভিভূত কৰে। হেগেলৰ মতে আৰ্টৰ মাজত আমি কেৱল আনন্দৰ সামগ্ৰীকে মাথোন পাওঁ এনে কথা নহয়, কিন্তু আমি লাভ কৰোঁ বস্তু আৰু ৰূপৰপৰা মনৰ মুক্তি আৰু

ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য বাহ্য বস্তুৰ যোগেদি পৰমসত্তাৰ উপলব্ধি। গতিকে আৰ্ট হ'ল স্পিৰিটৰ ক্ৰমবিকাশৰ কোনো এটা মুহূৰ্তৰ এক অঙ্গীভূত প্ৰকাশ আৰু এই হিচাপে ই পৰমব্ৰহ্মৰ একপ্ৰকাৰ আত্ম-প্ৰকাশ।

শেলিঙে কৈছে যে আৰ্টৰ সৃষ্টি একপ্ৰকাৰ মুক্ত সৃষ্টি। সৃষ্টিৰ সময়ত আনন্দ, উপযোগিতা নাইবা শিক্ষা প্ৰভৃতিৰ কোনো প্ৰকাৰৰ বিচাৰ ইয়াত নাথাকে। আৰ্টৰ বাবে এখন স্বতন্ত্ৰ ক্ষেত্ৰ আছে। হেগেলৰ মতে আৰ্টে সাৰ্বজনীনতাক সাৰ্বজনীনতা হিচাপে চিত্ৰিত নকৰে। বৈজ্ঞানিক বা নৈতিক সত্য প্ৰকাশৰ কাৰণে আৰ্টে এটা বিমূৰ্ত সিদ্ধান্তক ইয়াৰ ৰূপসজ্জাৰে সজ্জিতও নকৰে। যদি আৰ্টে এটা গোট আৰু স্বতন্ত্ৰ বস্তুৰ ৰূপগ্ৰহণ নকৰে তেন্তে কল্পনাৰ শক্তিয়ে এটা সিদ্ধান্তক দিয়া আৰ্টৰ ৰূপ বাহ্যিক অলঙ্কাৰ মাথোন হয় আৰু তেতিয়া বস্তু আৰু ৰূপৰ পাৰস্পৰিক মিলনো সম্পূৰ্ণৰূপে নষ্ট হৈ যায়। তেতিয়া আৰ্ট উচ্চ শিখৰৰপৰা নামি আহে আৰু ইয়াৰ স্বৰূপো তেতিয়া সলনি হৈ পৰে। আৰ্ট হ'ল ব্যক্তি-পৰিচ্ছন্ন সাৰ্বজনীনতা। ইয়াৰ পোনপটীয়া আবেদন ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য। ই সত্যৰ উপস্থাপন কৰে। কিন্তু ই বিমূৰ্ত সত্য নহয়, ই গোটবস্তু হিচাপে প্ৰত্যক্ষ কৰিবপৰা এটা ৰূপ। ইয়াৰ ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য ৰূপটো অতি আৱশ্যকীয় হলেও ই স্পিৰিটৰ জেউতি বিকীৰিত হোৱাৰ এটা মাধ্যমহে। যেতিয়া এজন কলাকাৰে কলা সৃষ্টি কৰে তেতিয়া তেওঁৰ মানসিক ধাৰণা ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য ৰূপত প্ৰকাশিত হয়। সমালোচক এজনে আৰ্টৰ বাহ্যিক ৰূপৰ পৰ্যালোচনা কৰে। এনে পৰ্যালোচনাৰ সহায়তে আৰ্টিষ্টৰ মানসিক স্তৰলৈ তেওঁ আগবাঢ়ি যায় আৰু যিবোৰ ভাবে আৰ্টিষ্টক সৃষ্টিকামী কৰি তোলে তাৰ আভাস পোৱাৰ কাৰণে যত্ন লয়। ইয়াৰপৰা দেখা যায় যে আৰ্টৰ বহিৰাকৃতি বা ৰূপৰো এটা মূল্য আছে কাৰণ ই কলাকাৰৰ ভাবৰ প্ৰতিবিম্ব। কলাকৃতিৰ এটা আত্মা আছে। এই আত্মাই হ'ল আইডিয়া, যিটো ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য ৰূপত প্ৰকাশিত কৰা হয়। এইটোৱেই হ'ল কলাকৃতিৰ মাজত পোৱা কলাকাৰৰ মানসিক অৱস্থাৰ প্ৰতিচ্ছবি। প্লটিনাছৰ দৰে হেগেলেও মত প্ৰকাশ কৰিছে যে আৰ্টৰ সৃষ্টি বুজিবলৈ হ'লে বস্তুৰ বাহিৰৰ ভাগতে সন্তুষ্ট নহৈ তাৰ মাজত থকা আত্মা বা বিশুদ্ধ ধাৰণা হৃদয়ঙ্গম কৰিবলৈ ৰসগ্ৰাহী লোক যত্নপৰ হ'ব লাগে। বাহিৰৰ আকৃতি বা বাহ্যৰূপৰ সহায় নোহোৱাকৈ কোনো ধাৰণাৰে সাৰ্থক সঞ্চাৰণ সম্ভৱ নহয়।

গতিকে বাহ্যৰূপৰো এটা মূল্য আছে কিন্তু এনে বাহ্যৰূপৰ মূল্য প্ৰকাশিত ভাবৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰে। ভাবেই হ'ল আত্মা আৰু বাহ্যিক ৰূপ ইয়াৰ শৰীৰ। শৰীৰটো যেন একপ্ৰকাৰ প্ৰতীক যাৰ সহায়ত গভীৰ অৰ্থবোধ সম্ভৱ হয়।

আৰ্টৰ আধ্যাত্মিক আদৰ্শ হ'ল বিশুদ্ধ ধাৰণা। যেতিয়া আৰ্টে মানুহৰ জীৱন আৰু তাৰ সমস্যাৰ বিষয়বস্তু হাতত লয় তেতিয়া ই জীৱনৰ সাৰ্বজনীন আৰু যুক্তিযুক্ত দিশৰ ওপৰতহে চকু ৰাখে আৰু যিবোৰ ক্ষণস্থায়ী আৰু দ্ৰুত পৰিবৰ্তনশীল দিশ, সেইবোৰ অগ্ৰাহ্য কৰে। সৰ্বসাধাৰণে সমানে অনুৰাগ লাভ কৰিবপৰা দিশ যেনে ভাবানুভূতি, মানুহৰ শক্তি আৰু দুৰ্বলতা প্ৰভৃতি বিষয়বোৰেই হ'ল আৰ্টৰ উপযুক্ত আৰু আৱশ্যকীয় বিষয়।

আৰ্টৰ ভাল সৃষ্টিত বিষয়বস্তু আৰু ৰূপৰ সংযোগ অঙ্গাঙ্গি আৰু এই দুয়োটা বস্তুৱেই নিজস্ব সত্তা হেৰুৱাই এক হৈ পৰে। কিছুমান কলাকৃতিত এই ঐক্য পৰিলক্ষিত নহবও পাৰে। গতিকে হেগেলে তিনিপ্ৰকাৰৰ আৰ্টৰ কথা কৈছে, প্ৰতীক ধৰ্মী (symbolic) ধ্ৰুপদী (classical) আৰু ৰোমাণ্টিক আৰ্ট। তেওঁ স্থপতিবিদ্যাক প্ৰতীকধৰ্মী আৰ্ট বুলিছে, ভাস্কৰ্য হ'ল ধ্ৰুপদী আৰ্ট আৰু বাকীবোৰ ৰোমাণ্টিক আৰ্টৰ অন্তৰ্গত। প্ৰতীকধৰ্মী আৰ্টৰপৰা ৰোমাণ্টিক আৰ্টলৈ ইয়াৰ এটা বিকাশৰ লক্ষণো পৰিদৃষ্ট হয়। হেগেলৰ মতে ৰোমাণ্টিক আৰ্টৰ ভিতৰত কবিতাই শ্ৰেষ্ঠ; ইয়াক সঙ্গীতৰ লগত তুলনা কৰিব পাৰি কাৰণ এই দুয়ো ধৰণৰ আৰ্টতে শব্দ আৰু তাৰ ধ্বনিয়ে হয় বৰ্ণনাৰ মাধ্যম। কিন্তু এই দুয়োটাৰে মাজত থকা পাৰ্থক্য সহজতে ধৰা পৰে। সঙ্গীত প্ৰধানকৈ শব্দ-ধ্বনিৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল কাৰণ সুৰ-বৈচিত্ৰ্যই হ'ল ইয়াৰ প্ৰাণ। সঙ্গীতত ব্যৱহৃত শব্দবোৰে নিশ্চয় অৰ্থ বহন কৰে কিন্তু সঙ্গীতৰ প্ৰধান লক্ষ্য হ'ল সুৰৰ মাধুৰ্য প্ৰকাশ। কাব্যত হ'লে পাঠকক ধ্বনি-মাধুৰ্যৰে মোহিত কৰাৰ সলনি তেওঁলোকৰ মনৰ উন্নয়ন-সাধনৰ উদ্দেশ্য বেছি প্ৰকট। গতিকে সঙ্গীতৰ তুলনাত কবিতাত আধ্যাত্মিকতাৰ আবেদন চকুত লগা। শব্দধ্বনিৰ মাধুৰ্য উপভোগৰ মাজতে কবিতাৰ আবেদন শেষ হৈ নাযায় কিন্তু শব্দৰ মাজত লুকাই থকা আধ্যাত্মিক ভাবৰ কাৰণে ই মূল্যবান। কাব্যই সঙ্গীততকৈ বেছি অৰ্থব্যঞ্জনা বহন কৰিব পাৰে।

কবিতাই বাহ্য প্ৰকৃতিৰ বস্তুবোৰ বস্তু হিচাপে চিত্ৰিত নকৰে। মানুহৰ

আধ্যাত্মিক অনুৰাগেই হ'ল কাব্যৰ মুখ্য বিষয়বস্তু। প্ৰকৃতিৰ বিভিন্ন ৰূপৰ বৰ্ণনা তুলি ধৰাৰ কাৰণ হ'ল এয়ে যে এনে বৰ্ণনাৰ আঁৰত কিবা অন্তৰ্নিহিত আধ্যাত্মিক ভাৱৰ স্পন্দন কবিৰ অন্তৰত আছে। বহিঃপ্ৰকৃতি যেন এটা পটভূমি যি পটভূমিত মানুহৰ আধ্যাত্মিক কাৰ্যৰ প্ৰতিফলন হয়। কাব্যত ব্যক্তিৰ ভাব আৰু কাৰ্যৰ উপস্থাপন কৰা হয় কিন্তু এনে উপস্থাপনৰ মাজত ব্যক্তি-নিৰ্ভৰ ভাব আৰু কাৰ্যৰ সলনি ব্যক্তিৰ আত্মাৰ স্বাধীন বিকাশৰ চিন হে পৰিস্ফুট হয়। কাব্যিক প্ৰকাশৰ মাজত ঐক্য আছে। এই ঐক্য জৈৱিক ঐক্য। এটা জীৱৰ অঙ্গ-প্ৰত্যঙ্গবোৰে বেলেগ বেলেগ কাম কৰিলেও সকলোৱে জীৱটোৰ ভালৰ নিমিত্তেহে কৰ্ম কৰে। কবিতাত আধ্যাত্মিক আদৰ্শৰ প্ৰবেশ হোৱাৰ কাৰণে ইয়াৰ মাজত এটা ঐক্য বিচাৰি পোৱা যায়। কবিতা এটা অখণ্ড বস্তু। আধ্যাত্মিক নীতিয়ে হ'ল ইয়াৰ অখণ্ডতাৰ কাৰণ।

হেগেলে কবিতাৰ তিনিটা ভাগ কৰিছে, মহাকাব্য, লিৰিক আৰু নাটকীয় কবিতা। এৰিষ্টটলে হেগেলৰ আগতে মহাকাব্য আৰু নাটকৰ বিষয়ে আলোচনা লিখিছে কিন্তু লিৰিক কবিতা সম্বন্ধে তেওঁ একো কোৱা নাই। কোনো কোনো সমালোচকে ভাবে যে এৰিষ্টটলে "পয়েটিকছ্" পুথিখনৰ দ্বিতীয় ভাগ ৰচনা কৰাৰ পৰিকল্পনা হাতত লৈছিল আৰু এই দ্বিতীয় ভাগতে হয়তো তেওঁ লিৰিকৰ বিষয়েও মন্তব্য দিলেহেঁতেন কিন্তু এই খণ্ডটো আজিও পোৱা নাই। ৰোমাণ্টিক ভাবাদৰ্শেৰে চঞ্চলিত হৈ থকা ভাব-পৰিমণ্ডলৰ মাজত হেগেলে তেওঁৰ দৰ্শন লিখিছিল। পৰিবেশৰপৰা তেওঁ নিশ্চয়কৈ জানিছিল যে ভৱিষ্যত সাহিত্যৰ বিকাশত লিৰিকে এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ স্থান অধিকাৰ কৰিব।

মানুহৰ সামাজিক জীৱনত ঘটা বৃহত্তৰ ঘটনাৰ অৱলম্বনত মহাকাব্য ৰচিত হয়। ইয়াত সংযোজিত ঘটনাসমূহে বিৰুদ্ধ অৱস্থাৰ সংঘাতৰ ফলত প্ৰকাশিত হোৱা মানুহৰ শক্তি আৰু দুৰ্বলতাৰ পৰিচয় দিয়ে। মহাকাব্যত বাস্তৱধৰ্মী ঘটনা উপস্থাপিত কৰা হয় আৰু এইবোৰ বাস্তৱতানুগ কৰিবলৈকো চেষ্টা কৰা হয়।

লিৰিক কবিতা হ'লে মনোধৰ্মী কাৰণ ইয়ে আত্মাৰ উপস্থাপনতে সন্তুষ্ট হয়। ই একপ্ৰকাৰ আত্মা-বিবৃতি। লিৰিক কবিতাত ঘটনা বা কাৰ্য-সংযোগৰ স্থান নাই। যদিও মনোধৰ্মিতা ইয়াৰ লক্ষণ তথাপি ই ব্যক্তিৰ

উৎকৎ মানসিকতাৰ প্ৰকাশ নহয়। ইয়াৰ মাজত একপ্ৰকাৰ সাৰ্বজনীনত্ব আছে কাৰণ ইয়াৰ ঘনিষ্ঠ সম্বন্ধ হ'ল আত্মাৰ লগত। এই আত্মাৰ স্পৰ্শতে ই ৰূপ পায়।

নাটকীয় কবিতাকে হেগেলে শীৰ্ষ স্থানত অধিষ্ঠিত কৰিছে। তেওঁৰ মতে আধ্যাত্মিক জীৱনৰ সাৰ্থক ৰূপায়ণ নাটকীয় কবিতাত সম্ভৱ হয়। নাটকেই এক প্ৰকাৰ মহাকাব্য আৰু লিৰিক কবিতাৰ সঙ্গমস্থল কাৰণ ইয়াত কাব্যৰ বস্তুধৰ্মী দুয়োটা দিশৰে মিলন ঘটে। ইয়াত মহাকাব্যৰ বস্তুধৰ্মিতা আৰু লিৰিকৰ (গীতিকবিতাৰ) মনোধৰ্মিতা দুয়োটাই আছে। নাটকত সংঘাত, অভিপ্ৰায়ৰ বিৰোধ আৰু সামাজিক জীৱনত পৰিলক্ষিত হোৱা চৰিত্ৰবোৰৰ প্ৰতিক্ৰিয়া পৰিলক্ষিত হয়। সংঘাতৰ ফলতেই চৰিত্ৰবোৰৰ আধ্যাত্মিক সাহস নাইবা দুৰ্ব্বলতা ফুটি উঠে। এই চৰিত্ৰবোৰ জীৱন-যুদ্ধত কৃতকাৰ্য বা পৰাজিত হয। সমাজৰ বাস্তব জীৱনত মানুহৰ মাজত সংঘটিত হোৱা ক্ৰিয়া প্ৰতিক্ৰিয়াৰ ফলৰ অৱলম্বনত নাটকীয় কাৰ্যৰ আৰম্ভ হয়। কিন্তু মহাকাব্যৰ দৰে ইয়াত পাৰিপাৰ্শ্বিকতাৰ লগত সম্বন্ধ ৰাখি ঘটনাবোৰ বৰ্ণাই যোৱা নহয়। ইয়াত চৰিত্ৰবোৰৰে স্থান মুখ্য আৰু এই চৰিত্ৰবোৰে একো একোটা অভিপ্সীত লক্ষ্যৰপিনে আগ বাঢে। গতিকে পাতল আৰু জটিল পৰিস্থিতিত মানুহৰ কল্পনা আৰু কাৰ্যৰ চিত্ৰ নাটকত ফুটাই তোলা হয়। ইয়াত কোনো এটা নিৰ্দিষ্ট লক্ষ্যত উপনীত হোৱাৰ আশাত ব্যক্তি-চৰিত্ৰবোৰে কাম কৰে আৰু তাৰ ফলতে এই চৰিত্ৰবোৰৰ ব্যক্তিত্ব-বিকাশ হব পাৰে।

এখন উন্নত সমাজতহে নাটকৰ আবিৰ্ভাব হয়। ইয়ে মহাকাব্য আৰু লিৰিক কবিতাৰ অস্তিত্ব মানি লয় কাৰণ এই দুয়ো ধৰণৰ কবিতাৰে সংযোগ ইয়াত আছে। ঘটনা-উপস্থাপনৰ সময়ত মহাকাব্যৰ লগত নাটকৰ সাদৃশ্য চকুত পৰে। লিৰিক বা গীতিকবিতাৰ লগতো ইয়াৰ সম্বন্ধ আছে। এই সম্বন্ধ চৰিত্ৰবোৰৰ সংলাপৰ মাজত প্ৰকাশিত হোৱা মানসিকতাৰপৰা ধৰিব পৰা যায়। নাটক কাৰ্যেৰে প্ৰকাশ কৰা কোনো ঘটনা। ইয়াৰ মাজত আমি পাওঁ বিভিন্ন ৰুচিসম্পন্ন আৰু বিভিন্ন কাৰ্যক্ষম কিছুমান চৰিত্ৰ। দুই শ্ৰেণী চৰিত্ৰৰ মাজত স্বাৰ্থ বা আদৰ্শৰ সংঘাত উপস্থিত হয়। কেতিয়াবা কেতিয়াবা এটা চৰিত্ৰৰ মনৰ মাজতো এনে সংঘাত উপস্থিত হব পাৰে।

সংঘাতৰ ফলতে চৰিত্ৰবোৰৰ কৰ্ম-ক্ষমতা স্পষ্ট হয় আৰু এই কৰ্ম-ক্ষমতাৰ যোগেদিয়ে চৰিত্ৰৰ আধ্যাত্মিক জীৱনবো আভাস পোৱা যায়। বাহ্যিক পৰিবেশৰ প্ৰভাৱত চৰিত্ৰবোৰে বিভিন্ন ধৰণে কৰ্ম কৰে। এনে কৰ্মৰ যোগেদিয়ে চৰিত্ৰৰ আভ্যন্তৰীণ জীৱন পৰিস্ফুট হয়। পৰস্পৰবিৰোধী স্বাৰ্থৰ কাৰণে উপস্থিত হোৱা সংঘাত অৱশেষত পৰিণতিমুখী হয় আৰু যি চৰিত্ৰই জীৱনৰ শৃঙ্খলা ভঙ্গ কৰিবলৈ আগবাঢ়ে সেই চৰিত্ৰৰে হয় পতন। ট্ৰেজেডিৰ লক্ষ্য হ'ল ঐক্য আৰু শৃঙ্খলাৰ বিজয় ঘোষণা। এই ঐক্যৰ লগত যিজন লোকৰ আদৰ্শৰ মিলন নাই সেইজন লোকৰে জীৱন কাৰুণ্যৰে পৰ্যবসিত হয়।

এৰিষ্টটলৰ দৰে হেগেলেও কৰুণা আৰু ভীতিৰ কথা কৈছে। হেগেলে এৰিষ্টটলৰ কেথাৰছিছ শব্দটোৰ নতুন ব্যাখ্যা তুলি ধৰি কিয় এজন দেখাত নিৰ্দোষী মানুহে শেষত কঠোৰ শাস্তি ভোগ কৰে তাৰ যুক্তি বিচাৰি উলিয়াবলৈ যত্ন কৰিছে। "প্ৰমিথিউজ বাউণ্ড" নাটক থনেই ইয়াৰ এটা ভাল দৃষ্টান্ত। ইহাত ইস্কাইলাছে এটা সৎ চৰিত্ৰ অঙ্কন কৰিছে, যি চৰিত্ৰটো তেওঁৰ মহত্বৰ কাৰণে এজন স্বেচ্ছাচাৰী লোকৰ হাতত নিপীড়িত হৈছে। প্ৰমিথিউজৰ নিশ্চয় কিছু দোষ আছে কিন্তু এৰিষ্টটলে নায়কৰ চৰিত্ৰৰ যি দোষৰ কথা কৈছে সেই দোষ তেনেই সাধাৰণ দোষ নহয়, ই নৈতিক ক্ৰুটি বিচ্যুতিহে। ট্ৰেজেডিৰ বহুতো নায়কৰ চৰিত্ৰত এনে ক্ৰুটি দেখিবলৈ পোৱা যায় কিন্তু কিছুমান চৰিত্ৰৰ ক্ষেত্ৰত ইয়াৰ অভাবো চকুত নপৰাকৈ নাথাকে। এনে নৈতিক দুৰ্বলতা "প্ৰমিথিউজ বাউণ্ড" আৰু "এণ্টিগোনি" নাটকৰ নায়ক-নায়িকাৰ চৰিত্ৰত দেখিবলৈ ,পোৱা নাযায়। "প্ৰমিথিউজ বাউণ্ড" নাটকত সৎ নায়ক প্ৰমিথিউজে স্বেচ্ছাচাৰী ৰাজা জ্যুচৰ হাতত নিৰ্মম অত্যাচাৰ ভোগ কৰিছে।

হেগেলে স্বীকাৰ কৰে যে এজন ট্ৰেজিক নায়কে ভাল কাম কৰা সত্বেও কষ্টভোগ কৰিব পাৰে আৰু এনে কষ্টভোগ অন্যায়ো নহব পাৰে। ছফোক্লিছৰ নাটক "এণ্টিগনি"ৰপৰা এটা দৃষ্টান্ত লৈ তেওঁ কথাটো ব্যাখ্যা কৰিছে। থিবছৰ ৰজা ক্ৰিয়ণে হুকুম শুনাই দিছিল যে পলিনিছেছৰ শৱদেহ কবৰ দিব নালাগে আৰু কোনো অন্ত্যেষ্টি ক্ৰিয়াও কৰিব নালাগে কাৰণ পলিনিছেছে নিজৰ ভায়েকৰ লগত যুঁজ কৰাৰ মানসে নগৰ আক্ৰমণ কৰি দেশদ্ৰোহিতাৰ

পৰিচয় দিছিল। যুদ্ধত অৱশেষে দুয়োজন ভায়েকৰে মৃত্যু হয়। পলিনিছেছৰ ভনীয়েক এণ্টিগনিয়ে ক্ৰিয়নৰ হুকুম অমান্য কৰিবলৈ স্থিৰ কৰিলে কাৰণ ৰজা ক্ৰিয়ণে এজন ভায়েকৰ অন্ত্যেষ্টি ক্ৰিয়া ৰাজকীয় মৰ্যাদাৰে সম্পন্ন কৰাৰ আদেশ দিছে আৰু আন জনৰ ক্ষেত্ৰত শেষ কৃত্যৰ সাধাৰণ নিয়মখিনিও পালন কৰাত বাধা দিছে। এণ্টিগনিয়ে জানিছিল যে ক্ৰিয়ণৰ আদেশ অমান্য কৰাৰ অৰ্থ মৃত্যু; তথাপি তেওঁ পলিনিছেছৰ শবদেহৰ ওপৰত কিছুমান বালি পেলাই দি শবদেহ ঢাকিবলৈ যত্ন কৰিলে। এণ্টিগনি ধৰা পৰিল আৰু তেওঁক ৰজাৰ ওচৰলৈ অনা হ'ল। ক্ৰিয়ণে হুকুম দিলে যে পৰ্বতৰ এটা গুহাত এণ্টিগনিক জীয়াই জীয়াই পুতি থব লাগে। কিন্তু এণ্টিগনিৰ প্ৰেমিক আছিল ক্ৰিয়ণৰ পুত্ৰ হিমন। তেওঁ পিতাকক স্পষ্ট ভাষাত কৈ দিলে যে ৰজাই যদি এণ্টিগনিৰ ওপৰত বিহা দণ্ড প্ৰত্যাহাৰ নকৰে তেন্তে এক ভয়ঙ্কৰ পৰিস্থিতিৰ বাবে ৰজা সাজু হব লাগিব। ভবিষ্যত-বক্তা টায়াৰছিয়াছেও ক্ৰিয়ণক সতৰ্ক কৰি দিছিল। কিন্তু ক্ৰিয়ণে কাৰো হাকবচন নুশুনিলে। ইয়াৰ ফলত এণ্টিগনিৰ কবৰৰ সমুখত হিমনে চিপজ'ৰী লগাই মৃত্যু বৰণ কৰিলে আৰু হিমনৰ মাক ইউৰিদাইছে পুত্ৰ শোকৰ জালাত ছুৰীৰে আত্মহত্যা কৰিলে। দুখ, শোক, অনুতাপৰ জালাত দেই পুৰি মৰিবলৈ জীয়াই থাকিল এক মাত্ৰ হতভাগ্য ক্ৰিয়ণ।

হেগেলে কয় যে এণ্টিগনি আৰু ক্ৰিয়ণ দুয়োৰেই সিদ্ধান্ত গ্ৰহণত ভুল কৰা নাই কিন্তু তেওঁলোক নিজৰ নিজৰ দৃষ্টিকোণৰপৰাহে শুদ্ধ। ইয়াত বিবেকৰ আইন আৰু ৰাজ্যৰ আইনৰ মাজত সংঘাত উপস্থিত হৈছে। এণ্টিগনি বিবেকৰ দাবীৰ প্ৰতিনিধি আৰু ক্ৰিয়ণ ৰাজ্য-শাসন আইনৰ প্ৰতিভূ। এই দুয়োটা বিৰোধৰে সমন্বয়-সাধন হব নোৱাৰে; গতিকে দুয়োজনেই সমানে শাস্তিভোগ কৰিছে।

হেগেলৰ দৃষ্টিভঙ্গী সম্পূৰ্ণৰূপে নৈতিক। তেওঁৰ মতে ট্ৰেজেডিত দেখা পোৱা দুটা শ্ৰেণীৰ চৰিত্ৰৰ মাজত যি সংঘাত সেই সংঘাত দুটা নৈতিক আদৰ্শৰ সংঘাত। নায়কে যিটো ভাল বুলি গ্ৰহণ কৰে সেইটো আংশিক ৰূপেহে ভাল কিন্তু নায়কে তাক সম্পূৰ্ণৰূপে ভাল বুলি গ্ৰহণ কৰে। ইয়াতেই নায়কৰ ভুল। যি নৈতিক আদৰ্শৰ প্ৰতি এণ্টিগনিৰ আনুগত্য, সেই নৈতিক আদৰ্শ চৰম সত্য নহয়। ঠিক একে ধৰণেই ক্ৰিয়নৰ আনুগত্যও দেশৰ

আইনৰ প্ৰতিহে। এই দুটা সমন্বয় সাধিব নোৱাৰা পৰস্পৰ বিৰোধী আদৰ্শবো শেষত দৰ্শকৰ মনত সমন্বয়-সাধিত হৈছে আৰু দৰ্শকসকলে বুজিছে যে প্ৰত্যেক চৰিত্ৰই তেওঁলোকৰ সীমাবদ্ধ আদৰ্শকে চৰম আদৰ্শ বুলি গ্ৰহণ কৰিছে আৰু ইয়াৰ ফলতে সৃষ্টি হৈছে কাৰুণ্যৰ।

হেগেলে কাব্য-সৃষ্টিৰ সমস্যাটো বৌদ্ধিক দিশৰপৰা চাইছে। কিন্তু ইতিহাসৰ বিভিন্ন স্তৰত মানব-জাতিয়ে ৰচনা কৰা আৰ্টৰ বিশ্লেষণ এনে বৌদ্ধিক আদৰ্শৰ সহায়ত সহজ-সাধ্য নহয়। ট্ৰেজেডি সম্বন্ধে হেগেলৰ যিটো আদৰ্শ সেই আদৰ্শৰ অধীন সকলোবোৰ গ্ৰীক ট্ৰেজেডি নহব। আৰ্ট জ্ঞানগম্য বুলি ভবাৰ ফলত দৰ্শন আৰু ধৰ্মৰ শাৰীতে ইযাৰো প্ৰতিষ্ঠা কৰি পৰম ব্ৰহ্ম উপলব্ধিৰ এটা ঢাপ বুলি ইয়াক গণ্য কৰা হৈছে। কিন্তু এইটো কৰিবলৈ যাওঁতে তেওঁ আৰ্টক দৰ্শনৰ তললৈ নমাই আনিছে কাৰণ তেওঁৰ মতে দৰ্শনেই হ'ল মানবৰ সৰ্বোচ্চ চিন্তাৰ সাৰ। যুক্তিবাদী লোক আৰু আদৰ্শবাদী দাৰ্শনিক পণ্ডিতসকলৰ এটা অসুবিধা লক্ষ্য কৰা যায় এযে যে তেওঁলোকে কল্পনা আৰু যুক্তি এই দুয়োটাৰে মূল বুদ্ধি-শক্তি বুলি ভাবে। হেগেলে যুক্তিৰ কঠোৰতাৰে তেওঁৰ দাৰ্শনিক চিন্তা নিয়ন্ত্ৰিত কৰিছে। গতিকে তেওঁ কবলৈ বাধ্য হৈছে যে আৰ্টক বহুতো উচ্চ স্থানত প্ৰতিষ্ঠিত কৰা হৈছে যদিও এইটো মনত ৰাখিব লাগে যে বস্তুৰ বিষযতে হওক নাইবা ৰূপৰ বিষয়তে হওক, মানব-মনৰ চেতনালৈ উচ্চ ভাবাদৰ্শ কঢ়িয়াই অনাৰ প্ৰকৃষ্ট বাহক বুলি আৰ্টক গণ্য কৰিব নোৱাৰি। স্পষ্টকৈ কবলৈ গ'লে, ৰূপৰ সীমাবদ্ধতাৰ কাৰণে আৰ্টে: বিশেষ বিশেষ বস্তুকেহে ধাৰণ কৰিব পাৰে। ৰূপৰ প্ৰতিবন্ধকতাৰ কাৰণে বিশেষ বিশেষ বস্তু ধাৰণ কৰা কাৰ্যৰ মাজতে আৰ্ট সীমিত হৈ থাকে। কেৱল নিৰ্দিষ্ট স্তৰৰ সত্যহে কলাকৃতিৰ মাজেদি প্ৰকাশ কৰা সম্ভৱ হয়। আন কথাত কবলৈ গ'লে, যি সত্য গ্ৰীক দেৱদেৱী-সকলৰ দৰে ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য মাধ্যমলৈ ৰূপান্তৰিত কৰিব পাৰি তেনে সত্যৰহে আৰ্টৰ যোগেদি প্ৰকাশ লাভ কৰাৰ সুবিধা আছে। কিন্তু সত্যৰ এটা গভীৰ ফালো আছে যিটো ফাল জাগতিক বস্তু-মাধ্যমেৰে প্ৰকাশ কৰা অসম্ভৱ। খ্ৰীষ্টিয়ান ধাৰণাৰ সত্য এই শ্ৰেণী সত্যৰ অন্তৰ্গত। তাৰোপৰি আধুনিক জগতৰ নৈতিক আৰু আধ্যাত্মিক দিশত পৰিদৃষ্ট হোৱা আদৰ্শই যেন পৰম সত্তা উপলব্ধিৰ বাবে আৰ্টেই প্ৰকৃষ্ট পথ বুলি ভবা ধাৰণা অতিক্ৰম কৰি

গৈছে। আৰ্ট-সৃষ্টিৰ বিশেষ বিশেষ লক্ষণে আমাৰ উচ্চতম জ্ঞানৰ চেতনা সামৰি লব নোৱাৰে।[১৮]

হেগেলৰ সময়ত আৰ্টৰ অবনতিৰ কেইটামান কাৰণ তেওঁ দেখুৱাইছে। এইবোৰৰ ভিতৰত আধ্যাত্মিক আদৰ্শৰ সলনি আৰ্টৰ ক্ষেত্ৰত জাগতিক আৰু ৰাজনৈতিক ভাবধাৰাৰ অনুপ্ৰবেশ অন্যতম। তেওঁ দুখ কৰি কৈছিল যে আৰ্টৰ উচ্চতম ৰূপ তেওঁৰ সময়ত এটা অতীতৰ বস্তু আছিল। এই সম্পৰ্কত ক্ৰোচে মত প্ৰকাশ কৰি কৈছে যে হেগেলৰ নন্দনতত্ত্ব এক প্ৰকাৰ অন্ত্যেষ্টিক্ৰিয়াৰ ভাষণ। তেওঁ আৰ্টৰ বিভিন্ন ৰূপৰ আলোচনা কৰিছে আৰু ইয়াৰ জীৱনত সোমাইপৰা আভ্যন্তৰীণ ক্ষয়ৰোগৰ বৃদ্ধিৰ সংকেত দি অৱশেষত ইয়াক কবৰথানাত ৰাখিছে আৰু সমাধিৰ ওপৰত দৰ্শনক স্মৃতি-স্তৱ লিখিবলৈ এৰি দিছে।[১৯]

১৮। "We have assigned a very high place to art but it must be recollected that neither in content nor in form can art be considered the most perfect means of bringing before the consciousness of the mind its true interests. Precisely, by reason of its form, art is limited to a particular content. Only a definite circle or grade of truth can be made visible in a work of art, that is to say, such truth as may be transfused into the sensible and adequately presented in that form, as were the Greek gods. But there is a deeper conception of truth, by which it is not so intimately allied to the sensible as to permit of its being received or expressed suitably in material fashion. To this class belongs the Christian conception of truth ; and further more, the spirit of our modern world, more especially, that of our religion and our mental evolution, seems to have passed the point at which art is the best road to the apprehension of the Absolute. The peculiar character of artistic production no longer satisfies our highest apprehensions...."

১৯। "The aesthetic of Hegel is thus a funeral oration ; he passes in review the successive form of art, shows the progressive steps of internal consumption and lays the whole in its grave leaving philosophy to write its epitaph. —Aesthetic

হেগেলে আৰ্টক পৰম ব্ৰহ্মৰ স্তৰলৈ উন্নীত কৰিছে। ইয়াক অতি উচ্চ আসন দিয়া হৈছে, ইমান উচ্চ আসন যে কল্পনাই নিচেই ওচৰৰপৰা ইয়াক চাবলৈ চেষ্টা কৰিও আঁতৰি আছে। এনে আৰ্ট উচ্চতাৰ শিখৰৰ পৰা তললৈ নামি আহিবলৈ বাধ্য। যিখন সমাজ লাহে লাহে আৰ্থিক উন্নতি আৰু সামাজিক সমস্যাৰ প্ৰতি বেছিকৈ আগ্ৰহশীল হয় সেইখন সমাজত হেগেলৰ আদৰ্শৰ আৰ্ট বৰ্তি থকাৰ সম্ভাৱনা নিচেই কম।

শোপেন হোৱাৰ (১৭৮৮—১৮৬০)
Schopenhaur

কাণ্ট আৰু প্লেটোৰ দাৰ্শনিক চিন্তাধাৰাৰ প্ৰতি শোপেন হোৱাৰৰ গভীৰ শ্ৰদ্ধা আছিল। কাণ্টৰ *The Critique of Pure Reason* গ্ৰন্থখনৰ-দ্বাৰা তেওঁ বিশেষভাৱে প্ৰভাৱান্বিত হৈছিল আৰু স্থান আৰু কালৰ ৰূপ যে অকল বাহ্য-জগতৰক্ষেত্ৰতহে প্ৰযোজ্য আৰু ইয়াৰ সহায়ত বস্তুৰ পৰমসত্তাৰ অৱগতি সম্ভৱ নহয়—এইকথাও মানি লৈছিল। কাণ্টৰ মতে বাহ্যবস্তু যেনেভাৱে জনা যায় তেনে ভাৱত বস্তুৰ পৰমসত্তাৰ জ্ঞান সম্ভৱ নহয়। ই যে কেৱল আছে, এইকথাৰ বাহিৰে আমি ইয়াৰ সম্বন্ধে একো নাজানো। কিন্তু শোপেন হোৱাৰে ভাবে যে মানুহ অকল বুদ্ধি-সৰ্বস্ব নহয়। মানুহে নিজৰ চেতনা-শক্তিৰ মাজতে প্ৰকৃত আত্মাৰ সন্ধান পায়। আত্মাও এক স্বয়ংসম্পূৰ্ণ বস্তু (thing-in-itself)। এইটোৱেই হ'ল সংকল্প বা will। সংকল্প স্থান-কালৰ তলত নহয়। ই অতুলনীয়। দুই ৰকমে মানুহ নিজক জানে, সংকল্প হিচাপে আৰু শৰীৰ হিচাপে। যেতিয়া মানুহ কৰ্মক্ষমতাৰ প্ৰতি সজাগ হয় তেতিয়া তেওঁ সংকল্প বা ইচ্ছা-শক্তিৰ কথা জানে। যেতিয়া তেওঁ স্থান কালৰ মাজত থকা বুলি অভিজ্ঞতা লাভ কৰে, তেতিয়া তেওঁ জড় শৰীৰ। শৰীৰ ইচ্ছা-শক্তিৰ ইন্দ্ৰিয়-গোচৰ ৰূপ। "মোৰ ইচ্ছা-শক্তি শৰীৰৰ ৰূপত গোচৰীভূত হয় আৰু ই নিজকে জৈৱিক পদাৰ্থৰ দৰে প্ৰকাশিত কৰে। গতিকে সাদৃশ্য প্ৰতীতিৰ সহায়ত আন শৰীৰবোৰো মোৰ শৰীৰৰ দৰেই ইচ্ছা-শক্তিৰ বহিঃ-প্ৰকাশ বুলি অনুমান কৰা যুক্তি-যুক্ত।"

শোপেনহোৱাৰে ব্যক্তিগত ইচ্ছা-শক্তিক বিশ্ব-ব্ৰহ্মাণ্ডৰ ইচ্ছা-শক্তিৰ লগত এক বুলি কব খোজে। স্থান আৰু কালৰ যোগেদি লাভ কৰা স্বকীয়

সত্তাৰ অবস্থিতি শোপেনহোৱাৰৰ মতে ভ্ৰমাত্মক। সৎ বস্তু হল মহাজাগতিক ইচ্ছা-শক্তি। চেতন আৰু অচেতন জগতৰ সকলোৰে মাজত এই ইচ্ছা-শক্তিৰে প্ৰকাশ। প্ৰকৃতি-বুকুত অন্ধ শক্তিৰ ৰূপত, শস্যাদিৰ ক্ষেত্ৰত অচেতন মনোবেগ আৰু প্ৰাণি-জগতত সচেতন কৰ্ম-শক্তিৰ ৰূপত ইয়াৰ প্ৰকাশ হয়। মানুহৰ মাজত এই শক্তিয়ে উচ্চতম স্তৰ পায়। ইয়ে বুদ্ধিৰ আধাৰ-স্থল মগজুৰ সৃষ্টি কৰে। বুদ্ধি আৰু চেতনা দুয়োটাই মগজুৰ কাৰ্য। মানুহৰ বুদ্ধি-শক্তিয়ে সদায় ইচ্ছা-শক্তিৰ আদেশ পালন কৰে। ইচ্ছা-শক্তিয়ে জগতত কিছুমান অপৰিবৰ্তনীয় জাতিৰ (species) ৰূপত আবিৰ্ভূত হয় কিন্তু ইয়াৰ বিকাশ ব্যক্তিৰ ৰূপত নহয়। ইয়ে কিছুমান অপৰিবৰ্তনীয় আৰু শাশ্বত টাইপ বা জাতিৰ সৃষ্টি কৰে; এই টাইপ বিলাককে প্লেটোৱে আইডিয়া বুলি কৈছে। বিভিন্ন জীৱজন্তুবোৰ শাশ্বত আৰু অপৰিবৰ্তনীয় কিছুমান উপজাতিৰ তলত। জীৱজন্তুবোৰৰ জীৱন-মৰণ আছে কিন্তু উপজাতিবোৰৰ বিনাশ নাই; এইবোৰ ইচ্ছা-শক্তিৰ টাইপ। এই টাইপবোৰ তলত সাধাৰণ দ্ৰব্যৰেপৰা আৰম্ভ কৰি ওপৰৰ মানুহলৈকে সকলো স্তৰভেদে বৰ্তি আছে। ব্যক্তিৰ বিনাশ হয় কিন্তু ইচ্ছা-শক্তিৰ বিনাশ নাই। গতিকে আমাৰ মাজত অন্তৰ্নিহিত হৈ থকা মূল বস্তুটোৰ বিনাশ নাই; আন কথাত কবলৈ গ'লে, ইচ্ছা-শক্তিৰ বিনাশ নাই কিন্তু ব্যক্তি, যি ব্যক্তি ইচ্ছা-শক্তিৰে বিকাশৰ ফল, সেই ব্যক্তিৰ বিনাশ আছে।

মহাজাগতিক ইচ্ছা-শক্তিয়ে হৈছে সকলোৰে মূল কাৰণ ইয়াৰপৰাই হয় চেতন আৰু অচেতন জগতৰ উদ্ভব। এই ইচ্ছা-শক্তিকে স্পিনোজাৰ ঈশ্বৰৰ লগত একে বুলি কব পাৰি। কিন্তু শোপেনহোৱাৰৰ মতে ইচ্ছা-শক্তি এক বুদ্ধিমান ঈশ্বৰ নহয়। "মহাজাগতিক ইচ্ছা-শক্তি দুষ্ট প্ৰবৃত্তিৰ; সকলো ইচ্ছা-শক্তিয়ে বেয়া নাইবা ই যেনে তেনে অশেষ যাতনাৰ কাৰণ।"[২০]

শোপেনহোৱাৰ দুখবাদী। জীৱনত তেওঁ অশেষ দুখ দেখিবলৈ পাইছে আৰু এই দুখ ইচ্ছা-শক্তিৰ স্বৰূপ লক্ষণৰপৰা উদ্ভব হৈছে। জ্ঞানে এই দুখৰ

২০। "The Cosmic will is wicked; will altogether is wicked or at any rate is the source of all our endless suffering." —*History of Philosophy* by Bertrand Russel

অবসান ঘটাব নোৱাৰে বৰং জ্ঞান-বৃদ্ধিৰ লগে লগে দুখৰো বৃদ্ধিহে হয়। মানুহৰ বাসনা অপূৰ্ণ হৈ থকাৰ কাৰণে মানুহে সুখ লাভ কৰিব নোৱাৰে। বাসনাৰ পৰিতৃপ্তিৰ পিছতো অবসাদ আছে। গতিকে জীৱন-যাপনৰ সাৰ্থকতা নাই কাৰণ জীৱনটো দুখ আৰু অশান্তিৰে ভৰপূৰ। তাৰোপৰি, কেৱে নজনাকৈ হঠাতে মৃত্যুৰ আগমন হয়। মৃত্যুৰ চিন্তাই মানুহৰ মনত বেদনাৰ সঞ্চাৰ কৰে।

শ্বোপেনহোৱাৰে ভাবে যে ইচ্ছা-শক্তিৰ গভীৰতাৰ ফলত যাতনা বেদনাৰ উদ্ভৱ হয়। মানুহে যিমানেই বেছি ইচ্ছা কৰে সিমানেই তেওঁৰ বেদনা বাঢ়ে। জীৱনৰ দুখ-দুৰ্গতি খণ্ডোৱাৰ এটা মাথোন উপায় আছে আৰু সেই উপায়টো হ'ল একপ্ৰকাৰ নতুন জ্ঞান-লাভ। বাহ্য জগতৰ জ্ঞানে বস্তুবোৰ স্বতন্ত্ৰ পদাৰ্থ হিচাপে আমাৰ আগত উপস্থাপিত কৰে। কিন্তু যদি মায়াৰ ওৰণী আঁতৰাই জগতখন চাবপৰা যায় তেন্তে এইটো স্পষ্ট হয় যে বস্তু আৰু অন্যান্য ব্যক্তিসমূহ সকলোৱে এক। এনে জ্ঞানৰ ফলত মানুহৰ মনত প্ৰেম-প্ৰীতি আৰু সমস্ত জাগতিক বস্তুৰ প্ৰতি সহানুভূতি জাগি উঠে। তেতিয়া তেওঁ ইচ্ছা-শক্তিক আওকান কৰি বাসনা দমনৰ সহায়ত আনন্দ উপভোগ কৰিবলৈ সমৰ্থ হয়।

দেখা যায় যে জীৱনৰ অসুখ অশান্তিৰ কাৰণ হ'ল স্বাৰ্থপৰ ইচ্ছা-শক্তি বা সঙ্কল্প। যদি ইচ্ছা-শক্তিক নাই কৰিবপৰা যায় তেন্তে দুখৰ কাৰণো আঁতৰি যাব। আৰ্ট আৰু দৰ্শনৰ সহায়ত ইচ্ছা-শক্তিৰ অস্বীকাৰ সম্ভৱ হয়। আৰ্ট আৰু দৰ্শনে আমাক অস্থায়ী শান্তি দিয়ে। কিন্তু যেয়ে অজ্ঞানতাৰ ওৰণী ছিঙি পেলাব পাৰে সেয়ে জগতৰ দুখকষ্টৰ অংশীদাৰ হ'ব পাৰে। যেতিয়া তেওঁ সমগ্ৰটোৰে জ্ঞান লাভ কৰে তেতিয়া তেওঁৰ সংকল্প নিয়ন্ত্ৰিত হয় আৰু তেওঁ জীৱনৰপৰা আঁতৰি আহে।

ইচ্ছা-শক্তিৰ তলত লাভ কৰা জ্ঞান বাহ্য জগতৰ জ্ঞান। যেতিয়া বুদ্ধি ইচ্ছা-শক্তিৰ ওপৰলৈ উঠে নাইবা যেতিয়া ইচ্ছা-শক্তি অস্বীকৃত হয়, তেতিয়া আমি আইডিয়াবোৰ প্ৰত্যক্ষ কৰোঁ আৰু তেতিয়া আমি ইচ্ছা-শক্তি আৰু সময়ৰ বন্ধনমুক্ত কৰ্তা হৈ পৰোঁ। ধ্যানৰ সময়ত সাময়িকভাৱে আমি ইচ্ছা-শক্তিৰ ওপৰলৈ উঠোঁ। আমি তেতিয়া জীৱনৰ অসুখ অশান্তিৰপৰা মুক্ত হওঁ তেতিয়া আমি যেন পৃথিৱীৰ জঞ্জালপূৰ্ণ পৰিবেশৰপৰা আঁতৰি আহিবলৈ

সক্ষম হৈছোঁ—এনে ধাৰণা মনলৈ আহে। কিন্তু সাধাৰণ মানুহে এইটো কৰিব নোৱাৰে। নিচেই কম মানুহেহে নিজকে দুষ্ট সংকল্পৰ ওপৰলৈ তুলিব পাৰে।

আৰ্টত ইচ্ছা-শক্তিৰ ওপৰত বুদ্ধিৰ প্ৰাধান্য থাকে। কলাকাৰৰ কাৰ্য প্ৰতিভাশালী লোকৰ কাৰ্য। প্ৰতিভাৰ লক্ষণ হ'ল অনন্য প্ৰকাশ-ক্ষমতা। গতিকে প্ৰতিভা অকল মানসিকতাই নহয় কাৰণ ইয়াৰ সাৰ্থকতা নিৰ্ভৰ কৰে নিজৰ ধাৰণা বাস্তৱ ৰূপত প্ৰকাশ কৰাৰ ক্ষমতাৰ ওপৰত।

শ্বোপেনহোৱাৰৰ মতে নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতা এক প্ৰকাৰ তুৰীয় অভিজ্ঞতা কাৰণ এই অভিজ্ঞতা হ'ল আইডিয়াৰ প্ৰত্যক্ষ অভিজ্ঞতা। যেতিয়ালৈকে এই অভিজ্ঞতা লাভ কৰা ব্যক্তিজন ব্যক্তি-চৈতন্যৰপৰা মুক্ত নহয় তেতিয়ালৈকে এনে জ্ঞান লাভ সম্ভৱ নহয়। ব্যক্তি-চৈতন্যৰপৰা মুক্ত হোৱাৰ অৰ্থ হ'ল ইচ্ছা-শক্তি বা সংকল্পৰ ওপৰলৈ উঠা ক্ষমতা। যেতিয়া এজন মানুহে বাহ্য জগতৰপৰা জ্ঞান আহৰণ কৰে তেতিয়া তেওঁ সেই জ্ঞান পায় স্থান, কাল আৰু কাৰ্য-কাৰণ সম্বন্ধৰ যোগেদি। কিন্তু আইডিযা হ'লে এইবোৰৰ সহায়ত জনা নাযায়। আইডিয়াৰ জ্ঞান ইন্দ্ৰিয়াতিৰিক্ত জ্ঞান। প্ৰতিভাৰ সহায়তহে এই অন্তৰ্জ্ঞান লাভ কৰা যায়। স্থান আৰু কালৰ সহায়ত এক আইডিযাই বহু ৰূপত প্ৰকাশিত হয়। আন হাতে প্ৰত্যয় হ'ল বুদ্ধিৰ সহায়ত বহুত্বৰপৰা আহৰণ কৰা একত্বৰ বিমূৰ্ত ধাৰণা। ব্যক্তিয়ে ব্যক্তিৰ পৰিচ্ছন্নৰ মাজত আইডিয়াক জানিব নোৱাৰে। ইয়াক জানিবলৈ হলে ব্যক্তিয়ে ইচ্ছা-শক্তিৰ ওপৰলৈ উঠি স্থান আৰু কালৰ অতীত শুদ্ধ জ্ঞানলাভেচ্ছু হৈ পৰিব লাগিব।

নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতা নিৰাসক্ত। এনে অভিজ্ঞতাত কৰ্তা আৰু কৰ্মৰ মিলন ঘটে। এই অভিজ্ঞতাই কৰ্তাৰ চৈতন্য সম্পূৰ্ণৰূপে অভিভূত কৰে আৰু সাময়িক ভাবে কৰ্তা-কৰ্মৰ পাৰ্থক্য বিলোপ কৰি পেলায়।

প্লেটোৰ দৰে শ্বোপেনহোৱাৰে আৰ্ট নকলৰো নকল বুলি নাভাবে। তেওঁৰ মতে স্থান-কালৰ মাজত থকা বস্তুৰ নকল উপস্থাপন কৰা কাম আৰ্টিষ্টৰ নহয় কিন্তু আৰ্টিষ্টে চিন্তা-শক্তিৰ সহায়ত সময় আৰু স্থানৰ অতীত সত্তাৰ জ্ঞান লাভ কৰে আৰু এনে জ্ঞান তেওঁ ইন্দ্ৰিয় গ্ৰাহ্য ৰূপৰ মাধ্যমেৰে প্ৰকাশ কৰে। আৰ্টত ক্ষণস্থায়ী বস্তু বা ভাবৰ সলনি চিৰন্তন ভাবৰ প্ৰকাশ

কৰা হয়। চিন্তাশীল মনে কোনো পৰিবৰ্তন নোহোৱা চিৰন্তন আইডিয়াবোৰ গ্ৰহণ কৰি কলাকৃতিৰ যোগেদি সেইবোৰ প্ৰকাশ কৰে। কলাকাৰৰ এনে উপস্থাপন বস্তু আৰু তাৰ সম্বন্ধৰ অঙ্কন নহয় কিন্তু ই সকলো সময়ৰে কাৰণে সত্য হৈ থকা মৌলিক ধাৰণাৰহে উপস্থাপন। বিজ্ঞানত যুক্তিৰ মাধ্যমেৰে বস্তুবোৰ চোৱা হয়। ইয়াৰ সত্যৰ মাজত ব্যৱহাৰিক উপযোগিতা আছে। কিন্তু আৰ্টিষ্টে হলে আইডিয়াবোৰ অন্তৰ্দৃষ্টিৰ সহায়ত জানে আৰু এইবোৰৰ ৰূপদানৰ সময়তো কোনো উপযোগিতাৰ বিচাৰ তেওঁৰ মনত নাথাকে।

চিৰন্তন আইডিয়াবোৰ প্ৰতিভাশালী লোকেহে জানিব পাৰে। প্ৰতিভাশালী লোকৰ কল্পনা-শক্তি আছে যি শক্তিৰ বলত তেওঁৰ মন প্ৰসাৰিত হয়। গতিকে তেওঁ বাহ্য জগতৰ আঁৰত থকা আইডিযাবোৰৰ অভিজ্ঞতাকো লাভ কৰে। প্ৰতিভাশালী লোকৰ কল্পনা সৃষ্টিশীল; কাৰণ এনে প্ৰতিভাই বুদ্ধিৰ পথ পোহৰাই আইডিয়াবোৰ জনাৰ সুবিধা কৰি দিয়ে। আন এক প্ৰকাৰ কল্পনা আছে যিটো সম্পূৰ্ণৰূপে ব্যক্তিগত মানসিকতা। এনে কল্পনাই অলীক সপোন ৰাজ্যত সোমাই দিশহাৰা হৈ পৰে আৰু ইয়াৰপৰা কোনো নিৰ্দিষ্ট ফল পোৱাৰ সম্ভাৱনা নাই। প্ৰতিভাশালী লোকৰ কল্পনাই বস্তুবোৰক বস্তু হিচাপেই গ্ৰহণ কৰাব পাৰে আৰু এই বস্তুবোৰৰ পিছত নেদেখা হৈ থকা আইডিয়াবোৰৰ স্বৰূপকো উদঙাই দেখুৱাব পাৰে।

শোপেনহোৱাৰৰ মতে আৰ্টে ইচ্ছা-শক্তিৰ সংঘাত প্ৰকাশিত কৰে। আৰ্টৰ সৰ্ব-নিম্ন স্তৰত ওজন আৰু অনমনিয়তা আৰু সমান্তৰাল আৰু লম্ব ৰেখাৰ বিৰোধ দেখা যায়। ঐতিহাসিক চিত্ৰকলাত তেওঁ বাহ্যিক আৰু প্ৰকৃত তাৎপৰ্যৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিছে। তেওঁ ৰাফেলৰ মেডোনা ছবিথনৰ প্ৰশংসা কৰিছে আৰু এই ছবিথনৰ মাজেদি যে ৰাফেলে উচ্চ কলাকৌশল প্ৰকাশ কৰিছে, এই কথাও তেওঁ ব্যক্ত কৰিছে।

বিষয়বস্তুৰ ফালৰপৰাই হওক নাইবা মানুহৰ মনৰ ওপৰত প্ৰভাৱ পেলোৱা দিশৰপৰাই হওক ট্ৰেজেডিয়ে কাব্যৰ ভিতৰত সৰ্বোচ কলা বুলি শোপেনহোৱাৰে ভাবে। মানব-জীৱন প্ৰধানকৈ কাৰুণ্যপূৰ্ণ। যেতিয়া এখন ট্ৰেজেডিৰ অভিনয়ৰ সহায়ত মানুহৰ কাৰুণ্যপূৰ্ণ জীৱন বাস্তৱ ৰূপত উপস্থাপিত কৰা হয় তেতিয়া আমি সাময়িক ভাৱে হ'লেও আমাক বিক্ষিপ্ত

ভাৱে পৰিচালিত কৰা ইচ্ছা-শক্তিৰপৰা মুক্ত হওঁ। ট্ৰেজেডিত মনুষ্য-জীৱনৰ অন্ধকাৰ দিশ, ভাগ্যৰ বিপৰ্যয় আৰু অসতৰ অভ্যুত্থান আৰু সতৰ পতন দেখিবলৈ পাওঁ। গতিকে আমি বিশ্বাস কৰিবলৈ বাধ্য হওঁ যে জীৱন দুঃস্বপ্নেৰে পূৰ্ণ আৰু ই এক প্ৰকাৰ কল্পনাৰ ভ্ৰান্তি, যি ভ্ৰান্তিক উৎসাহ উদ্দীপনাৰে গ্ৰহণ কৰাৰ আৱশ্যকতা নাই। এনে ধৰণে ট্ৰেজেডিয়ে ইচ্ছা-শক্তিৰ দাসত্বৰপৰা আমাক মুক্তি দিয়ে আৰু আমি এনে এক জ্ঞানৰ স্তৰলৈ উন্নীত হওঁ যে ইয়াত আত্ম-সমৰ্পণৰ আদৰ্শই স্পষ্ট হৈ উঠে।[২১]

কাৰুণ্য প্ৰত্যেক মানুহৰ জীৱনৰে একোটা অংশ। ই যে কেৱল মানুহৰ দুষ্টবুদ্ধি নাইবা ভাগ্য-বিপৰ্যয়ৰ কাৰণে উপস্থিত হয় এনে নহয় কিন্তু পৰস্পৰ-বিৰোধী স্বাৰ্থৰ সংঘাতৰ কাৰণেও ই উপস্থিত হব পাৰে। ট্ৰেজেডিয়ে মানুহৰ সকলো পুৰুষাৰ্থৰ অসাৰ্থকতা প্ৰমাণিত কৰে আৰু আমি এই সংসাৰত যাপন কৰা জীৱনৰ প্ৰকৃত ছবি দাঙি ধৰে। যেতিয়া উচ্চ আৰু অতি শক্তিশালী লোক এজন অবস্থাৰ বিপৰ্যয়ৰ বলি হৈ পৰে তেতিয়া কাৰুণ্যৰ আবেদনো সাৰ্থক হয় কাৰণ আমি তেতিয়া বুজিব পাৰোঁ জীৱন কেনে ক্ষণভঙ্গুৰ আৰু ভাগ্যৰ জখলা কেনে পিছল।

শোপেনহোৱাৰে সঙ্গীতক সৰ্বোচ্চ স্থান দিছে। তেওঁৰ মতে সঙ্গীত-সকলো আৰ্টৰ ভিতৰতে শ্ৰেষ্ঠ। “ন বিদ্যা সঙ্গীতাৎপৰা” বোলা ভাৰতীয় আদৰ্শৰ লগত শোপেনহোৱাৰৰ আদৰ্শৰ সম্পূৰ্ণ মিল দেখা যায়। ই-এফ্ কেৰিটে তেওঁৰ *The Theory of Beauty* নামক পুথিত এনেদৰে কৈছে। যেতিয়া আন আৰ্টসমূহে ইচ্ছা-শক্তিৰ অবয়বযুক্ত ধাৰণা উপস্থাপিত কৰে, সঙ্গীতে এই মধ্যবৰ্তী স্তৰ পাৰ হৈ আইডিয়াবোৰে নিজেই নিজৰ প্ৰকাশ

২১। “In tragedy we perceive the dark side of human existence, the misery of mankind, the relentless nature of fate, the triumph of the wicked and the downfall of the just. Thus we are convinced that this life is but a bad dream, a phantasy unworthy of attainment and enthusiasm. In this way tragedy emancipates us from the rule of the will and lifts us to a state of knowledge in which resignation rules supreme.”

কৰাৰ নিচিনাকৈ ইচ্ছা-শক্তিৰ স্বৰূপ প্ৰকাশিত কৰে। গতিকে সঙ্গীতে আমাক এইটো বা সেইটোৰ অস্তিত্বৰ কথা নাইবা এইটো বা সেইটো সুখ-দুখৰ কথা নকয় কিন্তু প্ৰকাশ কৰে সকলো সুখ-দুখৰে আৰু সকলো অস্তিত্বৰে স্বৰূপ।[২২] সঙ্গীত সৎ বস্তুৰে ৰূপ হোৱাৰ কাৰণে ই সাৰ্বজনীন আৰু গভীৰ। ই আন্তৰ্জাতিকো; কাৰণ ইয়ে জাতীয়তাৰ বাধা অতিক্ৰম কৰিব পাৰে। ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য জগত আৰু সেই জগতৰ মাজত অন্তৰ্নিহিত হৈ থকা আইডিয়াৰ পৰা ই সম্পূৰ্ণৰূপে স্বতন্ত্ৰ। জগতখন নাথাকিলেও ইয়াৰ অস্তিত্ব থাকিব পাৰে।

শ্বোপেনহোৱাৰে যেতিয়া সঙ্গীতৰ কথা কয়, তেতিয়া বোধ হয় তেওঁৰ মনৰ ওপৰত যন্ত্ৰ-সঙ্গীতৰ ধাৰণাই আছে কাৰণ যন্ত্ৰ সঙ্গীতত বিশেষ দক্ষতাৰে সুমধুৰ সুৰৰ সংযোগ কৰা হয়। শ্বোপেনহোৱাৰে বীথোভেনক শ্ৰেষ্ঠ আৰ্টিষ্টৰ মৰ্যাদা দিছে কাৰণ তেওঁ অতি দক্ষতাৰে ছিম্ফনিসমূহত মানুহৰ ভাবানুভূতি প্ৰতিফলিত কৰিব পাৰিছে।

প্ৰাকৃতিক সৌন্দৰ্য্যৰপৰা লাভ কৰা নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতা আৰু কলাকৃতিৰ পৰা লাভ কৰা অভিজ্ঞতাৰ মাজত পাৰ্থক্য-বিচৰাৰ চেষ্টা শ্বোপেনহোৱাৰে কৰা নাই। তেওঁৰ মতে কলাত্মক ধ্যান ধাৰণাৰ লক্ষ্য ব্যক্তি নহয় কিন্তু কোনো এটা উপজাতিৰ (species) প্ৰতিনিধিত্ব কৰা আইডিয়াহে। মানুহে আইডিয়াক ব্যক্তি হিচাপে নাজানে। সেইজন মানুহে আইডিয়াৰ কথা জানিব পাৰিব যিজনে ব্যক্তি-চেতনা আৰু ইচ্ছা-শক্তিৰ ওপৰলৈ উঠিব পাৰিব। কলাৰ ৰসগ্ৰহণ কৰোঁতাজনে সকলো ব্যৱহাৰিক বিচাৰ-বিবেচনা-মুক্ত হৈ নৈৰ্ব্যক্তিক অৱস্থাত সৎবস্তু আইডিয়াবোৰৰ চিন্তা কৰে। কলাকৃতিবোৰ

২২। "Whereas the other arts represent the Ideas or species of reality in which the will objectifies itself, music passes over this intermediate stage and manifests or expresses the nature of the will as directly as do the Ideas themselves. Thus music shows us not this or that mode of being, this or that joy or sorrow but the nature of all joy and sorrow, of all being."

মূল বস্তু আইডিয়াৰ প্ৰতিৰূপ হোৱাৰ কাৰণে এইবোৰ সহজে গ্ৰহণ কৰিবপৰা যায়। বাহ্যজগতৰ ক্ষেত্ৰত আমি বস্তুৰহে সন্মুখীন হওঁ, আইডিয়াৰ নহয়। গতিকে পৰিদৃশ্যমান বস্তুৰ আঁৰত থকা আইডিয়াৰ সন্ধান পাবলৈ প্ৰতিভাৰ আৱশ্যক। প্ৰত্যেক ব্যক্তিৰে অৱশ্যে আইডিয়া উপলব্ধি কৰাৰ ক্ষমতা আছে কিয়নো এনে ক্ষমতা নাথাকিলে আৰ্টৰ উপভোগ অসম্ভৱ হ'লহেঁতেন। তাৰোপৰি, মানুহ সৌন্দৰ্যৰদ্বাৰা আকৃষ্টও নহলহেঁতেন। কিন্তু আইডিয়াক জানিবপৰা শক্তি মানুহৰ মনত সুপ্ত হৈ থাকে ; গতিকে ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য বিচিত্ৰ ধৰণৰ বস্তুৰ মাজত ইয়াক জনা সহজ নহয়।

শোপেন হোৱাৰে সৌন্দৰ্য আৰু তুঙ্গত্ব বা উদাত্ততাৰ মাজত পাৰ্থক্য দেখা পাইছে। সৌন্দৰ্যৰ বেলিকা ইচ্ছা-শক্তিৰ দাবীৰ ওপৰত বিশুদ্ধ জ্ঞানৰ প্ৰাধান্য আছে যদিও কৰ্তাৰ চেষ্টাৰপৰা এনে জ্ঞানৰ উদ্ভৱ নহয়। কিন্তু উদাত্ততাৰ ক্ষেত্ৰত ইচ্ছাশক্তিৰ লগত হোৱা যুঁজবাগৰৰ ফলতহে এনে বিশুদ্ধ জ্ঞান লাভ কৰা সম্ভৱ হয়। গতিকে লেখাৰ মাজত উদাত্ততাৰ প্ৰকাশ সহজসাধ্য নহয়। চাৱাইমৰ বিপৰীত হ'ল মনোহাৰিত্ব। ইয়ে ইচ্ছা-শক্তিৰ উদ্দীপন আনে আৰু ইয়াত বিশুদ্ধ জ্ঞানৰ প্ৰবেশ নঘটে। নগ্নচিত্ৰৰ সহায়ত চিত্ৰশিল্পই মনোহাৰিত্বৰ সৃষ্টি কৰিব পাৰে ; ইয়েই যৌন কামনাৰ উদ্ৰেক কৰে আৰু ইয়াত নন্দনতাত্ত্বিক আনন্দলাভ নহয়। ৰেনেছাঁৰ কিছুমান চিত্ৰ অতিৰঞ্জিত ইন্দ্ৰিয়গত আদৰ্শৰ দৃষ্টান্ত। এইবোৰে নিশ্চয় প্ৰাচীন মাৰ্জিত ৰুচিয়ে বিচৰা আদৰ্শাত্মক সৌন্দৰ্য্যৰ ওচৰচাপি দেহ-সংস্থানৰ ওপৰত আৰোপ কৰা গুৰুত্বৰ প্ৰভাৱ এৰাব নোৱাৰে।[২৩]

মনোমোহা ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য বস্তুৰ অঙ্কনে আইডিয়া স্পৰ্শ কৰিব নোৱাৰে।

২৩। "The opposite of sublime is the charming or attractive, which excites the will and hence does not admit pure knowledge. In painting the charming is represented by naked figures which stimulate sexual passions and in this case our aesthetic pleasure is often obstructed. Some of the renaissance statues are examples of exaggerated sensuousness ; they certainly do not approximate the refined antique taste which idealised beauty and avoided the over-emphasis upon the physiological." *History of Philosophy* by Mayer

গতিকে এনে অঙ্কনে উচিত নন্দনতাত্ত্বিক আনন্দও দিব নোৱাৰে কাৰণ আৰ্টৰ সৌন্দৰ্য উপলব্ধিৰ ফলত লাভ কৰা অনন্দ নিৰাসক্ত। যেতিয়া মনটো সংকল্প বা ইচ্ছা-শক্তিৰ কাৰ্যৰ ওপৰলৈ উঠে আৰু ইয়ে সংকল্পৰ শৃঙ্খল-বন্ধন এৰাব পাৰে তেতিয়াহে কলাকৃতিৰ জ্ঞান আৰু উপভোগ সম্ভৱ হয় কাৰণ তেতিয়া ইচ্ছাশক্তিৰ সকলো কাৰ্য অবদমিত হৈ থাকে। এনে অৱস্থাত উপভোগ কৰা আনন্দ সদায় নিৰাসক্ত হয়। তেতিয়া জগতৰ বাহ্যবস্তুবোৰৰ লগত মনৰ কোনো সম্পৰ্ক নাথাকে কিন্তু সম্পৰ্ক থাকে শুদ্ধবুদ্ধিৰ লগত, যি বুদ্ধিয়ে সংকল্পৰ সকলো কাৰ্যৰপৰা মুক্তিলাভ কৰিছে।

আৰ্ট সম্বন্ধে শ্বোপেন হোৱাৰৰ সিদ্ধান্ত তেওঁৰ দাৰ্শনিক মতবাদৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত কৰা হৈছে। যদিও তেওঁ এজন দুখবাদী লোক, তথাপি তেওঁ আৰ্টৰ বিচাৰ বস্তুগত দৃষ্টিভঙ্গীৰপৰা কৰিবলৈ বিচাৰিছে, অৱশ্যে এনে বিচাৰৰ সময়ত তেওঁৰ দৰ্শনৰ কেন্দ্ৰীয় ভাব ইচ্ছাশক্তিৰ প্ৰাধান্য সদায় চকুত পৰে। আন আন ভাৱবাদী জাৰ্মান দাৰ্শনিকৰ দৰে শ্বোপেন হোৱাৰেও আৰ্টক জীৱনৰ ফুল বুলি গ্ৰহণ কৰিছে। যিজনে আৰ্ট উপলব্ধিত গভীৰ মনোনিবেশ কৰে সেইজন লোক স্থান-কালৰ সীমাৰে সীমাবদ্ধ নহয় কিন্তু তেওঁ এজন মুক্ত কৰ্তা, যিজন স্থান, কাল আৰু ইচ্ছাশক্তিৰ কাৰ্যৰ ওপৰত।

জন ফ্ৰেদাৰিক হাৰ্বাৰ্ট (১৭৭৬—১৮৪১)
John Frederich Herbart

হাৰ্বাৰ্টে কাণ্টৰ দৰ্শন মনযোগেৰে পঢ়িছিল কিন্তু কাণ্টৰ ভাৱবাদী দৰ্শনৰ সলনি প্ৰত্যক্ষ আৰু বাস্তববাদী দৰ্শনৰহে তেওঁ প্ৰতিষ্ঠা কৰিছিল। তেওঁ মত প্ৰকাশ কৰিছিল যে অভিজ্ঞতালব্ধ প্ৰত্যয়ৰ সহায়তহে দাৰ্শনিক চিন্তা আগবাঢ়িব লাগে। হাৰ্বাৰ্টৰ মতে সৎবস্তু এটা নহয় বহুত। এইবোৰ বাস্তব। মনোবিজ্ঞানৰ ক্ষেত্ৰত তেওঁ যি অবদান আগবঢ়াইছে তাৰ মূল্য যথেষ্ট। দৰ্শন আৰু নন্দনতত্ত্ব—এই দুয়োখন শাস্ত্ৰকে তেওঁ একে চকুৰে চোৱা নাছিল। দৰ্শনে সৎবস্তুৰ বিচাৰ কৰে কিন্তু নন্দনতত্ত্বৰ আলোচনাৰ ক্ষেত্ৰ হ'ল জীৱনৰ প্ৰমূল্য। গতিকে এই দুয়োটা বস্তুকে সংযোগ কৰা উচিত নহয়। এই দুয়োখন শাস্ত্ৰৰ বিচাৰ দুই ৰকমৰ। এখনৰ বিচাৰ তত্ত্বীয় (theoretical)

আৰু আনথনৰ প্ৰমূল্য-পৰিমাপক (judgment of value)। প্ৰমূল্য-পৰিমাপক বিচাৰে কুৎসিতৰপৰা সুন্দৰক পৃথক কৰি দেখুৱায়। নন্দনতত্ত্বৰ সমস্যা হ'ল কি কি উপদানেৰে সৌন্দৰ্য গঠিত হয় তাৰ সন্ধান আৰু আবিষ্কাৰ।

হাৰ্বাৰ্টৰ মতে সৌন্দৰ্য প্ৰতিষ্ঠিত হয় সম্বন্ধৰ মাজত। এইবোৰ সম্বন্ধ হ'ল সুৰৰ, ৰঙৰ, ৰেখাৰ, ভাৱনাৰ আৰু ইচ্ছাশক্তিৰ। হাৰ্বাৰ্টে সুন্দৰ আৰু আনন্দদায়ক বস্তুৰ মাজত পাৰ্থক্য বিচাৰি উলিয়াইছে। সৌন্দৰ্য স্থায়ী কিন্তু মনোৰমৰ ভাবৰ মাজত ক্ষণস্থায়িত্বৰ ধাৰণা সোমাই আছে। সম্বন্ধৰ উপস্থাপনৰ ওপৰত সৌন্দৰ্য নিৰ্ভৰ কৰে; গতিকে এটা সুন্দৰ বস্তুৰ এটা গঢ় বা ৰূপ আছে। সৌন্দৰ্যৰ বিষয়বস্তুটোৰ মাজত নৈতিক, মনোবৈজ্ঞানিক নাইবা যুক্তিসন্মত প্ৰমূল্য থাকিব পাৰে কিন্তু যি ৰূপেৰে বিষয়স্তুটো ধৰি ৰখা হয় সেই ৰূপৰ মূল্য কেৱল নন্দনতাত্ত্বিকহে কাৰণ বস্তুটোৰ গ্ৰহণ বৰ্জন নিৰ্ভৰ কৰে তাৰ মাজত থকা পাৰস্পৰিক সম্বন্ধৰ ওপৰতহে। ক্ৰোচে তেওঁৰ *Aesthetic* নামক পুথিত লিখিছে "শুদ্ধ ৰূপৰ ওপৰত চিন্তা কৰাৰ কাৰণে বস্তুৰপৰা মনক আঁতৰাই অনা কাৰ্যই হ'ল আৰ্টে জগাই তোলা কেথাৰছিছ। বিষয়বস্তু ক্ষণস্থায়ী, পাৰস্পৰিক সম্বন্ধযুক্ত, নৈতিক নিয়মৰ অধীন আৰু নৈতিক বিচাৰ-সাপেক্ষ, কিন্তু ফৰ্ম বা ৰূপ স্থায়ী, স্বতন্ত্ৰ আৰু মুক্ত। গোট আৰ্ট দুটা বা তাৰ অধিক প্ৰমূল্যৰ অধীন হ'ব পাৰে কিন্তু নন্দনতাত্ত্বিক তথ্য অকল ৰূপেই।[২৪]

হাৰ্বাৰ্টে সৌন্দৰ্য-তত্ত্বৰ অধীনত ব্যৱহাৰিক দৰ্শনক স্থান দি ইয়াক নন্দনতত্ত্বৰ এটা ঠাল বুলি কৈছে। ব্যৱহাৰিক দৰ্শনৰ সম্বন্ধ হ'ল নৈতিক সৌন্দৰ্যৰ লগত। ইচ্ছাশক্তিৰ কিছুমান সম্বন্ধৰ লগত নৈতিক সৌন্দৰ্য নিৰ্ভৰশীল। গতিকে এইবোৰ সম্বন্ধৰ ওপৰত নৈতিক বিচাৰ নিৰ্ভৰ কৰে।

২৪। "This abstraction from the content in order to contemplate pure form is *catharsis* produced by art. Content is transitory, relative, subject to moral law and liable to moral judgement; form is permanent, absolute, free. Concrete art may be the sum of two or more values, but the aesthetic fact is form alone."

চতুৰ্থ অধ্যায়

ইংলণ্ড, ফ্ৰান্স, জাৰ্মেনি, আমেৰিকা আৰু ৰুচ দেশৰ নন্দনতাত্ত্বিক লেখকসকল

ওৱাৰ্ডছ্‌ওৱাৰ্থ (১৭৭০-১৮৫০)
Wordsworth

সহযোগী বন্ধু কোলেৰিজৰ দৰে ওৱাৰ্ডছ্‌ওৱাৰ্থ দাৰ্শনিক নহয় আৰু তাত্ত্বিক সমালোচকো নহয়। মূলতঃ তেওঁ এজন কবি আৰু কবি হিচাপে তেওঁ *Lyrical Ballads*অৰ পাতনিত সৃষ্টিকৰ্মৰ বহল বৰ্ণনা দি গৈছে। তেওঁৰ মতে "সকলো ভাল কবিতাই শক্তিশালী অনুভূতিৰ স্বতঃস্ফূৰ্ত প্ৰবাহ।" যদিও তেওঁ কৈছে যে যিবোৰ কবিতাত কিছু মূল্য দিয়া হয়, বিভিন্ন বিষয়ৰ সেইবোৰ কবিতাৰ সৃষ্টি সাধাৰণতকৈ অধিক সংবেদনশীল লোকৰ দীৰ্ঘকাল গভীৰ চিন্তাৰ ফলতহে জন্ম হয়, তথাপি তেওঁৰ দৃষ্টিভঙ্গী মূঠেই বৌদ্ধিক নহয়। ভাবাবেগৰ ফলত সঞ্চাৰিত হোৱা ধাৰণাৰ আদৰ্শৰ ওপৰতে তেওঁৰ আৰ্টৰ সিদ্ধান্ত প্ৰতিষ্ঠিত।

ওৱাৰ্ডছ্‌ওৱাৰ্থে অষ্টাদশ শতাব্দীত প্ৰচলিত শৈলী পৰিহাৰ কৰি কৈছে যে গদ্য আৰু কবিতাৰ ভাষাৰ মাজত থকা পাৰ্থক্য আঁতৰাব লাগে আৰু তাৰ ঠাইত ব্যৱহৃত হ'ব লাগে "মধ্যবিত্ত বা নিম্নশ্ৰেণী"যে কোৱা ভাষা (middle and lower classes of society)। History of Modern Criticism নামৰ পুথিত ৰেণে ওৱেলেকে কৈছে, "কাব্যিক শৈলীৰ প্ৰত্যাখ্যান, গ্ৰাম্য জীৱনত ব্যৱহৃত ভাষাৰ নকল, অনুভূতিৰ স্বতঃস্ফূৰ্ত প্ৰবাহ বুলি কৰা কবিতাৰ ধাৰণা প্ৰভৃতি কথাবোৰে আধুনিক যুগত আমাৰ অন্তৰ স্পৰ্শ নকৰে আৰু এনে ধাৰণা বৌদ্ধিক সিদ্ধান্তৰ লগত খাপো নাখায়। এইবোৰ ধাৰণা সোনকালে প্ৰত্যাখ্যান কৰা যায় কিন্তু তাকে কৰিলে ওৱাৰ্ডছ্‌ওৱাৰ্থৰ সিদ্ধান্তৰ বিশেষত্ব আৰু মূল্যবান দিশটো ওলাই নপৰিব।"[১]

১। "The disapproval of poetic diction, the idea of imitating rustic speech, the concept of poetry as the overflow

এইটো কথা অস্বীকাৰ কৰা নাযায় যে অষ্টাদশ শতাব্দীত ইংৰাজী কবিতাই কল্পনাৰ জ্যোতি বহুলাংশে হেৰুৱাই পেলাইছিল আৰু কাব্যৰীতিও হৈ পৰিছিল গতানুগতিক। ওৱাৰ্ডছ্‌ওৱাৰ্থে এনে এটা পৰম্পৰাৰ বিপক্ষে উঠি পৰি লাগিছিল আৰু সংস্কাৰৰ এক উৎসাহ উদ্দীপনাৰ মাজত আত্ম-বিস্মৃত হৈ কাব্যকৌশলৰ প্ৰতি কিছু পৰিমাণে তেওঁ উদাসীন হৈ পৰিছিল। অষ্টাদশ শতিকাৰ কাব্য-শৈলীক তেওঁ "অবিশুদ্ধ", "ভেজাল", "বাহ্যিক জাকজমকতাপূৰ্ণ" আৰু "অনুভূতি-বৰ্জিত" বুলি আখ্যা দিছিল। গতিকে তেওঁ "মানুহে ব্যৱহাৰ কৰা ভাষাৰ নিৰ্বাচনৰ" যোগেদি সাধাৰণ জীৱনৰ ঘটনা আৰু পৰিস্থিতিৰ বিৱৰণ তুলি ধৰিবলৈ ইচ্ছা কৰিছিল। অনুভূতিৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত এটা কাব্যতত্ত্ব যে আনৰ অন্তৰত অনুভূতি জগাই তুলিবপৰা মাধ্যমৰ লগত ঘনিষ্ঠভাৱে জড়িত, এইকথা সহজতেঁধৰিব পাৰি। প্ৰকাশভঙ্গী দোষযুক্ত হ'লে আনৰ অন্তৰত অনুভূতি জগাই তোলাৰ ক্ষমতা তাৰ নাথাকে। ব্যৱহৃত শব্দবোৰ জড় হ'ব নালাগে কিন্তু এইবোৰ হ'ব লাগে মানুহৰ আবেগ-অনুভূতি প্ৰকাশক। ওৱাৰ্ডছ্‌ওৱাৰ্থে ভাবিছিল যে সাধাৰণ শ্ৰেণীৰ মানুহে ব্যৱহাৰ কৰা ভাষা সৰল আৰু স্পষ্ট। "এইবোৰ মানুহৰ ভাষাকে গ্ৰহণ কৰা হৈছে (আচলতে এনে ভাষাত পৰিদৃষ্ট হোৱা প্ৰকৃত দোষ আৰু ঘৃণা আৰু অপছন্দতাৰ বাস্তৱ কাৰণৰপৰা পৰিষ্কৃত) কাৰণ এনে মানুহে প্ৰতি মুহূৰ্তে ভাল ভাল বস্তুৰ সংস্ৰৱলৈ আহে, যি সংস্ৰৱৰপৰা মূলতে ভাষাৰ শ্ৰেষ্ঠ অংশ আহৰণ কৰা হৈছিল। তাৰোপৰি, সমাজত তেওঁলোকৰ শ্ৰেণীগত অৱস্থিতি আৰু ক্ষুদ্ৰ আৰু গতানুগতিক পৰিমণ্ডলৰ সংস্ৰৱৰ মাজত সামাজিক আত্মশ্লাঘাৰপৰা বহুল পৰিমাণে মুক্ত হোৱাৰ ফলত তেওঁলোকে সৰল আৰু অবিস্তৃত প্ৰকাশভঙ্গীৰ যোগেদি নিজৰ ধাৰণা আৰু অনুভূতি প্ৰকাশ কৰে।"[২]

---

of feelings, do not particulary appeal to our time and cannot be reconciled with a rational conception of literary theory. They could be quickly dismissed, but we would not have brought out what is most peculiar and valuable in Wordsworth's theory."

২। "The language too of these men has been adopted (purified indeed what appear to be its real defects from all lasting and rational causes of dislike or disgust) because

অষ্টাদশ শতাব্দীৰ কবিসকলে সাধাৰণতে জীৱনৰ লগত সম্পৰ্ক নথকা এক প্ৰকাৰ কৃত্ৰিম ভাষা অৱলম্বন কৰিছিল। এনে ভাষা বিধিবহিৰ্ভূত আৰু খেয়ালী (arbitrary and capricious)। গতিকে ওৱাৰ্ডছ্‌ওৱাৰ্থে "যিমান দূৰ সম্ভৱ মানুহৰ আচল ভাষাকে অনুকৰণ আৰু ব্যৱহাৰ" কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছিল (to imitate and as far as possible to adopt the very language of men)। এনে ভাষাই মানুহৰ ভাবাবেগ প্ৰকাশ কৰিবলৈ সমৰ্থ কাৰণ কবিয়েও মানবীয় ভাবানুভূতিৰে চিন্তা-চৰ্চা কৰে।

ওৱাৰ্ডছৱাৰ্থে ব্যৱহাৰ কৰা মানুহৰ স্বাভাৱিক ভাষাৰ অৰ্থ হ'ল গ্ৰাম্য-জীৱনত ব্যৱহৃত হোৱা দৈনন্দিন আদান প্ৰদানৰ ভাষা। কিন্তু "লিৰিকেল বেলাড"ৰ অলপ কইটামান কবিতাতহে কবিয়ে এনে ভাষা ব্যৱহাৰ কৰিছে। ওৱাৰ্ড্‌ছ্‌ওৱাৰ্থৰ ভাষা প্ৰযোগৰ নীতি সমালোচনা কৰি কোলেৰিজে মত প্ৰকাশ কৰিছে। "প্ৰথমতে মোৰ আপত্তি এয়ে যে এই নিয়ম কেৱল কেই শ্ৰেণীমান কবিতাৰ ক্ষেত্ৰতহে প্ৰযোজ্য আৰু দ্বিতীয়তে, আনকি এনে শ্ৰেণীবোৰৰ ভিতৰতো (মই যিমান দূৰ জানোঁ বা পঢ়িছোঁ) সেই অৰ্থৰ বাহিৰে যি অৰ্থৰ ব্যৱহাৰত কেৱে অস্বীকাৰ বা সন্দেহ প্ৰকাশ কৰা নাই, আন অৰ্থত এই আদৰ্শ প্ৰয়োগ কৰা নাযায়; আৰু শেষত যিমান দূৰ আৰু যি পৰিমাণে ই ব্যৱহাৰযোগ্য তাৰ ফালৰ পৰাও এটা নিয়ম হিচাপে ই ক্ষতিকৰ নহলেও মূল্যহীন আৰু এইবাবে এই আদৰ্শৰ অনুশীলন আৱশ্যক আৰু উচিত নহয়।"[৩]

---

such men hourly communicate with the best objects from which the best part of language is originally derived; and because from their rank in society and the sameness and narrow circle of their intercourse, being less under the influence of social vanity, they convey their feelings and notions in simple and un-elaborated expressions."

৩। "My objection is, first, that in any sense, this rule is applicabie only to certain classes of poetry; secondly, that even to these classes it is not applicable, except in such a sense, as hath never by any one (as far as I know or have read) been denied or doubted; and lastly, that as far as

ওৱাৰ্ডছ্‌ওৱাৰ্থে গ্ৰাম্য-জীৱনত ঘটা ঘটনাৰ প্ৰতি বিশেষভাৱে আকৃষ্ট হোৱাৰ কাৰণ আছিল। তেওঁ ভাবিছিল যে এনে জীৱনত মানুহৰ ভাবানুভূতিবোৰ স্বাভাৱিক ৰূপত প্ৰকাশিত হয়। কিন্তু কোলেৰিজে হলে ভাবে যে গ্ৰামবাসী লোকৰ আত্মাৰ উন্নতিৰ কাৰণে কিছুমান বস্তু আৰু সা-সুবিধাৰ আৱশ্যক। গ্ৰাম্য-জীৱন বা তেনে জীৱনৰ কঠোৰ পৰিশ্ৰমৰ ফলত মানুহ উন্নত হব এনে ধাৰণা অমূলক। প্ৰকৃতিৰ বিভিন্ন ৰূপ-সৌন্দৰ্যই মানুহক প্ৰভাৱান্বিত নাইবা মোহিত কৰিব লাগিলে এই মানুহবোৰৰ শিক্ষা-দীক্ষাৰ উপৰিও তেওঁলোকৰ মনৰ মাজত থাকিব লাগিব অনুভূতি-প্ৰৱণতা আৰু সৌন্দৰ্যানুৰাগী একো একোটা মন।

ওৱাৰ্ডছ্‌ওৱাৰ্থে গ্ৰাম্যজীৱনত ব্যৱহাৰ কৰা ভাষাৰ ওপৰত যিটো গুৰুত্ব দিছে, সেই গুৰুত্বৰ বিষয়ে আলোচনা কৰাৰ আৱশ্যকতা আছে। কোলেৰিজে এই বিষয়টো ভালকৈ পৰীক্ষা কৰি চাই তেওঁ নিজৰ মতামত প্ৰকাশ কৰিছে। প্ৰাকৃতিক বস্তুৰ লগত সংযোগ-স্থাপনৰ বাবে যদি চিন্তাশক্তিৰ আবশ্যকতা আছে বুলি ধৰা হয়, তেন্তে অশিক্ষিত গ্ৰাম্য লোক এজনৰ মনত ইয়াৰ বাবে আৱশ্যকীয় ভাষা-সম্পদৰ অভাৱ চকুত নপৰাকৈ নাথাকে। মানুহে ব্যৱহাৰ কৰা ভাষাৰ ভাল অংশটো কল্পনা আৰু চিন্তা-শক্তিৰ পৰাহে উদ্ভৱ হয় আৰু যিসকলৰ চিন্তা-শক্তি দুৰ্বল সেইসকলৰ চেতনাত ভাষাৰ সমৃদ্ধি আপোনা আপুনিয়ে পৰিস্ফুট হব বুলি ভাবিব নোৱাৰি।

ওৱাৰ্ডছ্‌ওৱাৰ্থৰ কাব্যশৈলীৰ সিদ্ধান্তৰ (Theory of Poetic Diction) মাজত যে কিছুমাত্ৰ দোষ-ত্ৰুটি আছে, এই সম্বন্ধে কবি নিজেই সচেতন আছিল বুলি কোৱাৰ যুক্তি আছে। ১৭৯৮ খৃষ্টাব্দত গ্ৰাম্য ভাষাৰ ব্যাখ্যা দিবলৈ গৈ তেওঁ কৈছিল যে ই "মধ্যবিত্ত আৰু নিম্ন থাপৰ মানুহৰ মাজৰ কথোপকথনৰ ভাষা।[8] ১৮০০ খৃষ্টাব্দত তেও ব্যৱহাৰ কৰা কথা হল

---

and in that degree in which it is practicable, yet, as a rule, it is useless, if not injurious and therefore, either need not or ought not to be practised."

—*Biographia Literaria*, Chapter XVII.

৪। "The language of conversation in the middle and lower classes of life."

"যিমান দূৰ সম্ভৱ মানুহে ব্যৱহাৰ কৰা ভাষাকে অনুকৰণ বা প্ৰয়োগ কৰাৰ কথা মই ভাবিছোঁ।"[৫] ১৮০৫ খৃষ্টাব্দত হলে তেওঁ কৈছে যে "তেওঁৰ ভাষা মানুহৰ ভাষাৰ ওচৰলৈ অনাৰ" চেষ্টা তেওঁ কৰিব। ওপৰত উদ্ধৃত কৰা কথা কেইটাৰ পৰা বুজা যায় যে ওৱাৰ্ডছওৱাৰ্থে কবিতাত ব্যৱহাৰ কৰিব খোজা গ্ৰাম্য ভাষাৰ তত্ত্বটো নিজেই সংস্কাৰ আৰু সাশোধন কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছিল। তেওঁৰদ্বাৰা ৰচিত ভাল ভাল কবিতাবোৰেও এটা কথাৰ সাক্ষ্য দিয়ে যে তেওঁৰ প্ৰস্তাবিত তত্ত্বটো অকল এক নিম্ন শ্ৰেণীৰ কবিতাতহে প্ৰয়োগ কৰা যায়। কবিয়ে তেওঁৰ ভাল ভাল কবিতাবোৰত ব্যৱহাৰ কৰা ভাষা কবিৰ উচ্ছ্বসিত আৰু অনুভূতি-প্ৰকাশক ভাষাহে, সৰ্বসাধাৰণে ব্যৱহাৰ কৰা অনলংকৃত কথ্য ভাষা নহয়। যেতিয়া তেওঁ মানুহৰ ঘৃণা আৰু অপ্ৰীতিৰ কাৰণৰপৰা কথ্য ভাষাক মুক্ত কৰি নিৰ্ব্বাচনৰ সহায়ত তাক কাব্য-ভাষালৈ ৰূপান্তৰিত কৰিব খোজে তেতিয়া তেওঁ নব্য-ধ্ৰুপদী আদৰ্শৰ (Neo-classicism) নিচেই ওচৰ চাপি আহে। ওৱাৰ্ডছ্‌ওৱাৰ্থে ভাৱে যে সকলো ধৰণৰ ভাষাৰ মাজতে একোটা মৌলিক বা সাৰবস্তু আছে আৰু এই ভাষাকে যথোপযুক্ত হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰাটো কবিসকলৰ দায়িত্ব।

মানুহৰ মানসিক আৰু নৈতিক দিশত ওৱাৰ্ডছ্‌ওৱাৰ্থৰ কবিতাৰ আবেদন পৰিলক্ষিত হয়। এটা ডাঙৰ কবিতাই মানুহৰ অনুভূতি পবিত্ৰিত কৰে আৰু তাৰ স্থায়িত্বও আনে। ইয়ে মানুহ, আন প্ৰাণী আৰু আনকি অচেতন জগতৰ প্ৰতিও মানুহৰ সহানুভূতি উদ্ৰেক কৰে। যি ঠাইত আনন্দৰ সম্ভাৱনা নাই সেই ঠাইত সচৰাচৰ সহানুভূতি দেখিবলৈ পোৱা নাযায়। আনন্দ, জ্ঞান আৰু সহানুভূতি, এই তিনিওটাৰে সৎ কাব্যত মিলন ঘটে। গতিকে কবিতাৰ এটা নৈতিক দিশো আছে। নৈতিক ভাবাদৰ্শৰ লগত মানুহৰ অনুভূতি, ভাৱনা আৰু ভাবাবেগৰ সম্বন্ধ আছে কাৰণ এই আটাইবোৰৰে মাজত এক প্ৰকাৰ পাৰস্পৰিক সম্বন্ধ দেখিবলৈ পোৱা যায়। গতিকে যেতিয়া উপযুক্ত অনুভূতি কাব্যৰ মাজেদি প্ৰকাশিত হয় তেতিয়া সেই প্ৰকাশৰ যোগেদি মানুহৰ নৈতিক বিকাশৰো সুবিধা ঘটে।

৫। "I propose to myself to imitate, and as far as possible, to adopt the very language of men."

১৮০০ খৃষ্টাব্দত প্ৰকাশিত "লিৰিকেল বেলাদ্‌ছ"ৰ অন্তৰ্ভুক্ত "*The Thorn*" অত সংযুক্ত কৰা এটা নোটত ওৱাৰ্ডছ্‌ওৱাৰ্থে কল্পনা (imagination) আৰু নিকৃষ্ট কল্পনাৰ (fancy) মাজত এটা পাৰ্থক্য বিচাৰি উলিওৱাৰ চেষ্টা কৰিছে। কিন্তু এই পাৰ্থক্য স্পষ্ট নহয়। ৰেণে ওৱেলেকে কয় যে ওৱাৰ্ডছ্‌ওৱাৰ্থে ব্যৱহাৰ কৰা মতে কল্পনাৰ অৰ্থ মূলতঃ অষ্টাদশ শতাব্দীত ব্যৱহৃত হোৱা চিত্ৰসমূহৰ স্মৰণ আৰু তাৰ সংযোগৰ মাজতে সীমিত। কিন্তু ১৮১৫ চনত ছপোৱা কবিতাৰ পাতনিত হলে এই দুটা মানসিক বৃত্তিৰ পাৰ্থক্য স্পষ্ট হৈ উঠিছে। *British Synonyms Discriminated* নামক পুথিত ১৮১৩ চনতে উইলিয়ম টেইলৰে লিখিছিল যে ইন্দ্ৰিয়লব্ধ অভিজ্ঞতাৰ ধাৰণাৰ স্পষ্ট ৰূপত নকল কৰা কাৰ্যৰ অনুপাতৰ ওপৰতে মানুহৰ কল্পনা-শক্তিৰ পৰিচয় পোৱা যায়। ই এনে এটা মানসিক বৃত্তি যি বৃত্তিয়ে মনৰ ভিতৰতে অভিজ্ঞতাৰ চিত্ৰৰূপ দান কৰে। আনহাতে এজন মানুহৰ ফেন্সিৰ শক্তি নিৰ্ভৰ কৰে অনুপস্থিত বস্তু-সমূহৰ আদৰ্শমূলক প্ৰতিনিধিত্ব কৰিবপৰা মানসিক চিত্ৰৰ স্মৰণ, সংযোগ আৰু মিলনৰ ক্ষমতাৰ অনুপাতৰ ওপৰত। ধীৰ পৰ্যবেক্ষণৰ ফল হল কল্পনা কিন্তু মনৰ দৃশ্য পৰিবৰ্তন কৰা কাৰ্যৰ মাজত ফেন্সিৰ ক্ৰিয়া। কল্পনা যিমানেই সঠিক হয় সিমানেই চিত্ৰশিল্পী নাইবা কবি এজনে বস্তুৰ উপস্থিতি নোহোৱাকৈয়ে ছবি অঁকা নাইবা বৰ্ণনা-কাৰ্য কৰিব পাৰেণ ফেন্সি যিমানেই উৰ্ব্বৰ হয় সিমানেই বেছি মৌলিক আৰু মনোৰম দৃশ্য-সংযোজনা হব।[৬]

৬। "A man has imagination as he can distinctly copy in idea the impressions of sense; it is the faculty which images within the mind the phenomenon of sensation. A man has fancy in proportion as he can call up, connect or associate, at pleasure, those internal images so as to complete ideal representations of absent objects. Imagination is the power of depicting, and fancy of evoking and combining. The imagination is formed by patient observation, the fancy by a voluntary activity in shifting the scenery of the mind. The more accurate the imagination, the more safely may a painter or a poet undertake, a delineation or a

ওৱাৰ্ডছওৱাৰ্থে ওপৰত উদ্ধৃত কথাখিনি ব্যাখ্যা কৰি কৈছে যে সৃষ্টিক্ষম মানসিক বৃত্তি কল্পনাহে হ'ব লাগিছিল, ফেন্সি নহয়। কল্পনাৰ ৰূপান্তৰ ক্ষমতা আছে। ইয়ে অভিজ্ঞতালব্ধ তথ্যক সত্যলৈ ৰূপান্তৰিত কৰে। কিন্তু ফেন্সিয়ে হ'লে তথ্যক তথ্য হিচাপেহে উপস্থাপিত কৰিব পাৰে। ওৱাৰ্ডছ্ওৱাৰ্থে কৈছে "যিবোৰ সামগ্ৰীকে ফেন্সিয়ে ব্যৱহাৰ কৰে সেই সামগ্ৰীবোৰ ফেন্সিৰ স্পৰ্শত পৰিবৰ্তনযোগ্য হোৱাটো ইয়াৰ কাৰণে আৱশ্যক নহয় আৰু যি ঠাইতে এইবোৰৰ ৰূপান্তৰিত হোৱাৰ যোগ্যতা আছে তাতো এই ৰূপান্তৰ সামান্য, সীমিত আৰু ক্ষণস্থায়ীহে হয়।"[৭]

ওৱাৰ্ডছ্ওৱাৰ্থে কল্পনা আৰু ফেন্সি দুয়েটাকে সৃষ্টিশীল কৰিছে। কল্পনা উচ্চতৰ মানসিক বৃত্তি, কাৰণ ইয়ে বস্তু এটাৰ ৰং আৰু ৰূপ দুয়ো দিশতে ৰূপান্তৰ আনিব পাৰে। ইয়াৰ যেন একপ্ৰকাৰ ৰাসায়নিক শক্তি আছে। এই শক্তিৰ বলত বিভিন্ন সামগ্ৰী সম্পূৰ্ণৰূপে মিলিত হৈ এক হৈ পৰে। তেওঁৰ মতে ফেন্সিয়েও ধাৰণাবোৰ একত্ৰিত, উদ্বুদ্ধ আৰু সংযোগ কৰিবলৈ সমৰ্থ। ওৱাৰ্ডছ্ওৱাৰ্থৰ এই মত কোলেৰিজে সমৰ্থন কৰা নাছিল। *Biographia Literaria* পুথিৰ দ্বাদশ অধ্যায়ত এই সম্বন্ধে আলোচনা কৰিবলৈ গৈ ছাদে (Southey) সম্পাদনা কৰা *Omniana*ৰ উল্লেখ তেওঁ কৰিছে আৰু কৈছে যে ইয়াত লিখা প্ৰবন্ধ এটাত কল্পনা আৰু ফেন্সি সম্বন্ধে তলত লিখা ধৰণে তেওঁৰ অভিমত দাঙি ধৰিছে। "মই বেলেগ বেলেগ ইন্দ্ৰিয় আৰু শক্তিৰ ৰূপত মানসিক বৃত্তিবোৰ সজাম ; যেনে চকু কাণ, স্পৰ্শেন্দ্ৰিয় প্ৰভৃতি ; ইচ্ছাকৃত আৰু স্বভাৱসিদ্ধ অনুকৰণ শক্তি ; কল্পনা নাইবা ৰূপদানক্ষম বা পৰিবৰ্তনক্ষম শক্তি ; ফেন্সি নাইবা সমষ্টিকৰণ বা একত্ৰীকৰণ শক্তি ; চিন্তাক্ষম যুক্তি নাইবা অৱৰোহী নীতিৰ অৱলম্বনত সকলো জ্ঞানৰ মাজত ঐক্য

---

description without the presence of the objects to be be characterised. The more versatile the fancy, the more original and striking will be the decoration produced."

৭। "Fancy does not require that the materials which she makes use of should be suceptible of change in their constitution, from her touch; and where they admit of modification, it is enough for her purpose if it be slight, limited and evanescent."

নাইবা সাৰ্বজনীনতাৰ লক্ষ্যত উপনীত হ'বপৰা শক্তি ; ইচ্ছা-শক্তি নাইবা ব্যৱহাৰিক যুক্তি ; নিৰ্ব্বাচন-ক্ষম বৃত্তি আৰু ইচ্ছাশক্তিৰ সংবেদন যাক এক বা যুগ্ম স্পৰ্শ-ক্ষমতাৰ অন্তভুৰ্ক্ত কৰাৰ যুক্তি মই বিচাৰি পাইছোঁ।"৮

কোলেৰিজৰ এনে মানসিক বিভাজনত ওৱাৰ্ডছ্ওৱাৰ্থ সন্তুষ্ট হ'বপৰা নাই। তেওঁৰ মতে বিভাজন বেছি সাধাৰণ ধৰণৰ হৈছে। ইয়াৰ উপৰিও তেওঁ ভাবে যে সমষ্টি কৰা, একত্ৰিত কৰা আৰু স্মৃতিৰ পটত উজলাই তুলি চিত্ৰবোৰ সংযোগ কৰাৰ ক্ষমতা কল্পনা আৰু ফেন্সি দুয়োটাৰে আছে। ওৱাৰ্ডছ্ওৱাৰ্থৰ ধাৰণাৰ লগত কোলেৰিজ একমত হ'ব নোৱাৰিলে। তেওঁ মত প্ৰকাশ কৰিলে যে এজন মানুহে এ'কে সময়তে দুপাত অস্ত্ৰ ব্যৱহাৰ কৰিব পাৰে কিন্তু এই দুয়োপাত অস্ত্ৰৰে কৰ্মফল বিভিন্ন ধৰণৰ হয়। ঠিক একেদৰেই কল্পনা আৰু ফেন্সি ওচৰা-ওচৰিকৈ থাকিও পৰস্পৰে-পৰস্পৰৰ সীমাৰ মাজতে কাম কৰি যাব পাৰে।

কোলেৰিজৰ দৃষ্টিভঙ্গী ওৱাৰ্ডছ্ওৱাৰ্থৰ তুলনাত বেছি দাৰ্শনিক। স্বাভাৱিকতে তেওঁৰ যুক্তি বেছি গ্ৰহণযোগ্য। অষ্টাদশ শতাব্দীৰ সাহচৰ্য-তত্ত্বৰ (Doctrine of Association) প্ৰভাৱৰপৰা ওৱাৰ্ডছ্ওৱাৰ্থ সম্পূৰ্ণৰূপে মুক্ত নহয়। কেতিযাবা কেতিয়াবা অৱশ্যে কল্পনাৰ গাত বৌদ্ধিক-দৃষ্টি আৰোপ কৰাৰ সময়ত তেওঁ নব্য-প্লেটোনিক আদৰ্শৰ ওচৰ চাপিছে। তথাপি মৌলিক আদৰ্শ অনুসৰণৰ ক্ষেত্ৰত ওৱাৰ্ডছওৱাৰ্থ আৰু কোলেৰিজব মাজত বিশেষ

৮। "These (human faculties) I would arrange under the different senses and powers ; as the eye, the ear, the touch etc , The imitative powers, voluntary and automatic ; The imagination or shaping or modifying power ; The fancy or the aggregative and associatiive power ; The understanding or The regulative, substantiating and realizing power ; The speculative reason or the power by which we produce or aim to produce unity, necessity and universality in our knowledge by means of principles *a priori* ; The will or practical reason ; The faculty of choice and the sensation of volition, which I have found reason to include under the head of single and double touch."

পাৰ্থক্যৰ চিন দেখিবলৈ পোৱা নাযায়। ৰেণে ওৱেলেকে ভবাৰ মতে ওৱাৰ্ডছ্ ওৱাৰ্থ আৰু কোলেৰিজৰ মাজত একমাত্ৰ পাৰ্থক্য এয়ে যে এওঁ লোকৰ প্ৰথম জনে তুৰীয় দৰ্শন আৰু সাহচৰ্য-তত্ত্বৰ (Transcendentalism and Associationism) সূক্ষ্ম পাৰ্থক্য বিচৰাৰ চেষ্টা কৰা নাই। কিন্তু এই দুয়োটা দাৰ্শনিক তত্ত্বৰ মাজত থকা পাৰ্থক্য কেতিয়াও উপেক্ষণীয় নহয়।

কোলেৰিজ (১৭৭২-১৮৩৪)
Coleridge

ছেইণ্টছ্ বাৰীৰ মতে কোলেৰিজ এজন প্ৰখ্যাত সমালোচক। তেওঁ কোলেৰিজক আন দুজন প্ৰখ্যাত সমালোচক এৰিষ্টটল আৰু লঙ্গিনাছৰ শাৰীত স্থান দিছে। আচলতে, *Biographia Literaria* পুথিখনৰ মাজত পোৱা মৌলিক ধাৰণাৰ কাৰণে কোলেৰিজ প্ৰখ্যাত হোৱা নাই, প্ৰখ্যাত হৈছে কাণ্ট, শ্বেলিং, শ্লেজেল প্ৰভৃতি জাৰ্মান দাৰ্শনিক-সকলৰ ভাবধাৰাৰ লগত অষ্টাদশ শতাব্দীৰ প্ৰত্যক্ষবাদী ইংৰাজ চিন্তানায়ক সকলৰ ভাবধাৰাৰ সমন্বয়সাধনৰ সাৰ্থকতাৰ বাবে। কোলোৰিজৰ পঠনক্ষেত্ৰ যথেষ্ট বহল। তেওঁ যে অকল জাৰ্মান দাৰ্শনিকসকলৰ পুথিকে পঢ়িছিল এনে নহয়, কিন্তু নব্য প্লেটোনিক চিন্তানায়ক প্লটিনাছ আৰু সপ্তদশ শতিকাৰ মিষ্টিকসকলৰ ভাবাদৰ্শৰ লগতো তেওঁৰ ঘনিষ্ঠ পৰিচয় আছিল।

১৭৯৬ আৰু ১৮০১ চনৰ ভিতৰত সময় ছোৱাতে কোলেৰিজৰ ভাবাদৰ্শৰ নাটকীয় পৰিবৰ্তন ঘটে। জীৱনৰ প্ৰাথমিক অৱস্থাত হাৰ্টলিৰ সাহচৰ্যতত্ত্বৰ (Doctrine of Association) আদৰ্শই তেওঁৰ ওপৰত গভীৰ প্ৰভাৱ পেলাইছিল। কিন্তু লাহে লাহে তেওঁৰ মতৰ সলনি হ'ল। তেতিয়া তেওঁ বুজিলে যে অনুভববাদ নতুবা প্ৰত্যক্ষবাদত (empiricism) মানৱ-মনৰ যেনে ব্যাখ্যা দিয়া হয় সেই ব্যাখ্যা সম্পূৰ্ণৰূপে ভুল, কাৰণ অনুভববাদী দাৰ্শনিকসকলে ভাবে যে মন অক্ৰিয়। কোলেৰিজে লিখিছে, “নিউটন কেৱল এজন জড়বাদী লোক। তেওঁৰ পদ্ধতিত মন সদায় অক্ৰিয়। ই যেন বাহ্যিক জগতৰ এজন অলস দৰ্শকহে। যদি মনটো অক্ৰিয় নহয় আৰু যদি ঈশ্বৰৰ ছবিৰ অনুসাৰে ইয়াৰ সৃষ্টি আৰু সেই সৃষ্টি যদি উত্তমোত্তম

অৰ্থত ঈশ্বৰৰ ছবি, তেতিয়া হলে মনৰ নিষ্ক্ৰিয়তাৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি যি পদ্ধতি গঢ়ি উঠে সেই পদ্ধতি, পদ্ধতি হিচাপে ভুল বুলি সন্দেহ কৰাৰ কাৰণ আছে।"[১]

যিসকল লেখকে জগত-প্ৰকৃতি আৰু মানব-মনক একো একোটা যন্ত্ৰ বুলি গণ্য কৰে সেইসকলৰ লেখাত অসন্তুষ্টি প্ৰকাশ কৰি তেওঁ *Biographia Literaria*-ৰ পাঁচোটা অধ্যায় লিখিছে। পিছত তেওঁ প্লেটোৰ আদৰ্শৰ প্ৰতি আকৃষ্ট হয়। তথাপি জাৰ্মান দাৰ্শনিকসকলৰ প্ৰভাৱ তেওঁ ওপৰত বেছি স্পষ্টৰূপত পৰিছে বুলি কোৱাৰ থল আছে। কোলেৰিজৰ "*On Poesy or Art*"অৰ ওপৰত দিয়া বক্তৃতাৰ মাজতে সমালোচকসকলে তেওঁৰ নন্দনতাত্ত্বিক আদৰ্শৰ মূল সূত্ৰ বিচাৰি পায়। কিন্তু এই বক্তৃতাটো শেলিঙৰ "*Academy Oration*"অৰ এক পৰিবৰ্ত্তিত ৰূপহে। তাৰোপৰি ইয়াত তেওঁ কাণ্ট, শেলিং, শ্লেজেল প্ৰভৃতিয়ে ব্যৱহাৰ কৰা ভাষাৰ ঠাচৰ প্ৰভাৱৰপৰাও মুক্ত হ'বপৰা নাই। *Biographia Literaria*-ৰ দ্বাদশ আৰু ত্ৰয়োদশ অধ্যায়ত সন্নিবিষ্ট কৰা কল্পনা আৰু ফেন্সিৰ পাৰ্থক্য নিৰূপণৰ কাৰণে উপস্থাপিত যুক্তিতৰ্কৰ সন্নিবেশৰ লগত শেলিঙৰ দৃষ্টিভঙ্গীৰ স্পষ্ট মিল দেখা যায়। তথাপি কোলেৰিজে শেলিঙৰ সৰ্বেশ্বৰবাদী আদৰ্শ মানি লোৱা নাছিল।

যদিও কোলেৰিজ জাৰ্মান দাৰ্শনিকসকলৰদ্বাৰা প্ৰভাৱান্বিত হৈছিল, তথাপি তেওঁৰ নন্দনতাত্ত্বিক ধাৰণাবোৰ জাৰ্মান গুৰুসকলৰ ধাৰণাৰে প্ৰতিধ্বনি বুলি কোৱাটো সমীচীন নহয়। নব্য-প্লেটোনিক পৰম্পৰাৰ লগত জাৰ্মান দৰ্শনৰ-পৰা লাভ কৰা ধাৰণাবোৰৰ সমন্বয়সাধন কৰাৰ ক্ষমতা কোলেৰিজৰ আছিল। তেওঁ এই দুয়ো ধৰণৰ ধাৰণাকে মিলাই ইংৰাজ লেখকসকলৰ ব্যাখ্যাৰ

১। "Newton was a mere materialist—Mind in his system is always passive—a lazy onlooker on an external world. If the mind be not passive, if it be indeed made in God's image, and that too, in the sublimest sense—the image of the Creator—there is ground for suspicion, that any system built on the passiveness of the mind must be false as a system." —Selected Letters of Coleridge.

সুবিধাৰ কাৰণে সেইবোৰক নতুন ৰূপ দিছিল। কোলেৰিজৰ এনে সংশ্লেষাত্মক শক্তিয়ে ইংলণ্ডৰ সাহিত্যৰ বুৰঞ্জীত তেওঁৰ কাৰণে এখন যুগমীয়া আসন ৰাখি থৈছে।

ইংৰাজ প্লেটোনিষ্ট্ কুড্ওৱাৰ্থে (Cudwarth) তেওঁৰ ওপৰত প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিছিল। ইংৰাজ প্লেটোনিষ্টসকলৰ পুথি পঢ়ি তেওঁৰ বিশ্বাস জন্মিছিল যে প্ৰত্যক্ষ অভিজ্ঞতালাভ আৰু কল্পনাৰ ক্ষেত্ৰত মনৰ যি ভূমিকা সেই ভূমিকাৰ বিশ্লেষণ কৰিবলৈ সাহচৰ্যবাদ (Doctrine of Associationism) অপাৰগ। কেম্ব্ৰিজৰ প্লেটোনিষ্ট্ কুডওৱাৰ্থে দেখুৱাই দিছিল যে প্ৰত্যক্ষ অভিজ্ঞতালাভৰ ক্ষেত্ৰত ইন্দ্ৰিয়ই আমাক যি দিয়ে তাতকৈ বেছি কিছু ইয়াত আছে। জগত সম্বন্ধে ইন্দ্ৰিয়ৰ সহায়ত আমি যিখিনি জানোঁ সেইখিনি হ'ল কিছুমান সংলগ্নতাহীন বস্তু কিন্তু মনে জগতৰ ওপৰত একপ্ৰকাৰ শৃঙ্খলা আৰু ঐক্য আৰোপ কৰে। সঙ্গীতৰ সাদৃশ্যৰ সহায়ত তেওঁ এই কথাটো ব্যাখ্যা কৰিছে আৰু লগতে তেওঁ মত প্ৰকাশ কৰিছে যে আমি যি শৃঙ্খলা আৰু ঐক্য প্ৰকৃতিৰ মাজত দেখিবলৈ পাওঁ সেই শৃঙ্খলা আৰু ঐক্যৰ উদ্ভৱ হৈছে সমগ্ৰ পাৰ্থিৱ সঙ্গীতৰ পৰিকল্পনানিহিত হৈ থকা এক অসীম অনন্ত মনৰপৰা।[১০] কুডওৱাৰ্থৰ দৰে কোলেৰিজেও বিশ্বাস কৰিছিল যে মনেই অসংলগ্ন আৰু বিচ্ছিন্ন সংবেদনবোৰৰ মাজত আইন আৰু শৃঙ্খলা স্থাপন কৰে। গতিকে মানৱমনে প্ৰত্যক্ষ কৰা জগতখনৰ সৃষ্টিও কৰে। এইদৰে মন আৰু দ্ৰব্যৰ মাজত থকা দ্বৈতভাৱৰ নিৰসনো সম্ভৱ হৈছে কল্পনা বোলা এক মানসিক শক্তিয়ে এই দুয়ো জগতৰ মাজত স্থাপন কৰা সম্বন্ধৰ যোগেদি। অষ্টাদশ শতিকাৰ সাহচৰ্যবাদী লোকসকলৰ

১০। "There is more in human perception than what is given by senses······what we know of the world through our senses is a disordered mass of discrete entities, whereas the mind imposes an order and unity upon the world. He illustrates this by drawing an analogy with music and makes the argument further by maintaining that the order and unity we perceive in nature derive from one infinite and eternal mind as containing the plot of the whole mundane music."

মনত কল্পনা হ'ল এক প্ৰকাৰ সংযোগাত্মক মানসিক বৃত্তি। কোলেৰিজৰ দৃষ্টিত কল্পনা সৃষ্টিধৰ্মী। কল্পনা এনে এটা শক্তি যি শক্তিয়ে আমাৰ প্ৰত্যক্ষ জ্ঞানৰ ওপৰত ঐক্য আৰু শৃঙ্খলা আৰোপ কৰি বহিৰ্জগতৰ লগত আমাৰ সম্বন্ধ স্থাপন কৰে।

কোলেৰিজে কল্পনাৰ দুটা ভাগ কৰিছে—প্ৰধান আৰু অপ্ৰধান (Pri-mary and Secondary)। প্ৰধান কল্পনা সকলো ৰকমৰ প্ৰত্যক্ষ উপলব্ধিৰে মূল। ই এটা সৃষ্টিক্ষম শক্তি। প্ৰকৃতিৰ ফালৰপৰা অপ্ৰধান কল্পনাও প্ৰধান কল্পনাৰপৰা বেলেগ নহয়। এই দুয়োটাৰে পাৰ্থক্য গুণগত নহয় পৰিমাণগতহে। *Biographia Literaria* পুথিৰ ত্ৰয়োদশ অধ্যায়ত কোলেৰিজে লিখিছে "মই কল্পনাক দুটা ৰূপত দেখিবলৈ পাওঁ, প্ৰধান আৰু অপ্ৰধান। মানুহৰ সকলো প্ৰত্যক্ষ উপলব্ধিৰ আৰু অসীমৰ অন্তহীন সৃষ্টি-কৰ্মৰ সীমাবদ্ধ মনৰ মাজত ইয়াৰ পুনৰ্নিমাণক্ষম এক জীৱিত শক্তি আৰু মুখ্য কৰ্তা বুলি প্ৰধান কল্পনাক মই বিবেচনা কৰোঁ। অপ্ৰধান কল্পনাক চেতন ইচ্ছা-শক্তিৰ লাগত সহ-অৱস্থান কৰা প্ৰধান কল্পনাৰ প্ৰতিধ্বনি স্বৰূপ বুলিয়ে মই ভাবোঁ। কৰ্তৃত্বৰ দিশৰপৰা ই প্ৰধান কল্পনাৰ লগত একেই, কেৱল ইয়াৰ পাৰ্থক্য পৰিমাণ আৰু কৰ্ম-পদ্ধতিৰ ক্ষেত্ৰতহে দেখিবলৈ পোৱা যায়। পুনৰ্নিমানৰ অৰ্থে ই গলায়, বিকীৰ্ণ আৰু বিস্তৃত কৰে আৰু যেতিয়া এই পদ্ধতি সম্ভৱপৰ নহয় তেতিয়াও ই আদৰ্শাত্মক একীকৰণৰ বাবে যত্ন লয়। প্ৰধানকৈ ই সজীৱ কিন্তু সকলো বাহ্য বস্তুৱেই (বস্তু হিচাপে) মূলতঃ স্থিৰ আৰু মৃত।"[১১]

১১। "The imagination then, I consider, as primary or secondary. The primary imagination I hold to be the living power and prime agent of all human perception and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I am.—The secondary, I consider, as an echo of the former co-existing with the conscious will, yet still as identical with the primary in the kind of its agency, and differing only in degree, and in the mode of its operation. It dissolves, diffuses, dissipates in order to recrete ; or where this process is rendered impossible, yet still, at all

ওপৰৰ উদ্ধৃতিৰপৰা এইটো স্পষ্টকৈ জনা যায় যে হবছ্, লক্, হিউম্, হাৰ্টলি প্ৰভৃতি চিন্তানায়ক সকলৰ দাৰ্শনিক সিদ্ধান্ত সাহচৰ্যবাদৰ (Associationism) আদৰ্শৰ লগত কোলেৰিজৰ কল্পনাৰ ধাৰণা নিমিলে। দুয়োটা আদৰ্শৰে মাজত থকা পাৰ্থক্য মৌলিক। সকলো ধৰণৰ প্ৰত্যক্ষ উপলব্ধিৰ কাৰণে কল্পনা-শক্তি অপৰিহাৰ্য। ইয়ে বুদ্ধি-শক্তিৰ প্ৰত্যয়ৰ সহায়ত ইন্দ্ৰিয়-গ্ৰাহ্য বস্তুবোৰৰ জ্ঞান লাভ কৰে। কল্পনা নহলে প্ৰত্যক্ষ উপলব্ধিৰ মূল্য নাই। ইচ্ছাশক্তিয়ে অপ্ৰধান কল্পনাক নিৰ্দেশ দিয়ে। এয়েই সৃষ্টিধৰ্মী কলাকাৰৰ কল্পনা। অপ্ৰধান কল্পনাই প্ৰত্যক্ষ উপলব্ধি গলায় আৰু তাৰপৰা নতুন নতুন চিত্ৰৰ সৃষ্টি কৰে। ইয়ে সামগ্ৰিকভাৱে অভিজ্ঞতাবোৰক গ্ৰহণ কৰে আৰু আৰু বিভিন্ন ধৰণৰ অভিজ্ঞতাবোৰৰ মাজত ঐক্য আৰু সংলগ্নতা স্থাপন কৰে। এনে একীকৰণ কাৰ্যত ই যুক্তি আৰু বুদ্ধিশক্তিৰ মাজত মধ্যস্থতা কৰে। সাম্ভাৱ্য শক্তিটোকো বাস্তবতাত পৰিণত কৰা শক্তি কল্পনাৰ আছে। ইয়ে সাৰকো (essence) অস্তিত্বত মূৰ্ত কৰিব পাৰে।

কোলেৰিজে কল্পনা আৰু ফেন্সিৰ মাজত থকা পাৰ্থক্যৰ কথা স্পষ্ট ৰূপত তুলি ধৰিছে। তেওঁৰ মতে ফেন্সি হল নতুন সৃষ্টি-ক্ষমতা নথকা এক সংযোগাত্মক শক্তি। কল্পনা হল সৃষ্টিধৰ্মী নীতি। আৰ্টৰ ক্ষেত্ৰত ইয়ে ইন্দ্ৰিয়-গ্ৰাহ্য অভিজ্ঞতাবোৰক ভাঙিছিঙি সেইবোৰক নতুন ৰূপ দিয়ে। ফেন্সিৰ এনে সৃষ্টিধৰ্মী ক্ষমতা নাই। কোলেৰিজে কৈছে, "আন হাতে স্থিৰতা আৰু নিৰ্দিষ্টতাৰ বাহিৰে ফেন্সিৰ খেলৰ আন সামগ্ৰী নাই। প্ৰকৃততে ফেন্সি স্থান-কালৰ বন্ধনৰপৰা মুক্তি লাভ কৰা এক প্ৰকাৰ স্মৃতি-শক্তিৰ বাহিৰে আন একো নহয়। এই শক্তি নিৰ্বাচন-ক্ষমতা বুলি অভিহিত কৰা ইচ্ছাৰ বাহ্য-প্ৰকাশ আৰু ইয়াৰ লগত সংযুক্ত আৰু পৰিবৰ্তিত হয় ফেন্সি। কিন্তু সাধাৰণ স্মৃতিৰ সমানে সমানে ইয়ো সাহচৰ্য-তত্ত্বৰ নিয়ম অনুসৰি প্ৰস্তুত ৰূপত সকলো সামগ্ৰাকে গ্ৰহণ কৰিবলৈ বাধ্য।"[১২]

---

events, it struggles to idealise and to unify. It is essentially vital, even as all objects (as objects) are essentially fixed and dead."—*Biographia Literaria*, Chapter XIII.

১২। "Fancy, on the contrary, has no other counters to play with but fixities and definites. The fancy is indeed no

কাণ্টৰ মতে কল্পনা তিনি প্ৰকাৰ, (ক) সৃজনাত্মক, (খ) পুনৰ্গঠনাত্মক আৰু (গ) সৌন্দৰ্যতাত্ত্বিক। কাণ্টৰ পুনৰ্গঠনাত্মক কল্পনা কোলেৰিজৰ ফেন্সিৰ সদৃশ। কোলেৰিজৰ প্ৰধান কল্পনা কাণ্টৰ সৃজনাত্মক কল্পনাৰ লগত প্ৰায়েই মিলে। এই কল্পনা হ'ল ভাব-জগতৰ আৰু ইন্দ্ৰিয়-গ্ৰাহ্য জগতৰ মাজত এক প্ৰকাৰ যোগসূত্ৰ। কাণ্টৰ নন্দনতাত্ত্বিক কল্পনাও সৃষ্টিক্ষম কিন্তু সৃজনাত্মক কল্পনাৰ দৰে ইয়াৰ সম্বন্ধ ইন্দ্ৰিয়-গ্ৰাহ্য অভিজ্ঞতাৰ লগত নাই; গতিকে ই বুদ্ধি-শক্তিৰ লগতো সংলগ্ন নহয়। ইয়াৰ পোনপটীয়া সম্বন্ধ যুক্তিৰ লগত। নন্দন-তাত্ত্বিক কল্পনাৰ সম্বন্ধ নন্দন-তাত্ত্বিক ভাবৰ লগত। এনে ভাব প্ৰত্যয়াত্মক নোহোৱা গতিকে ইয়াক যুক্তিৰ সহায়ত ব্যাখ্যা কৰা টান। কাণ্টৰ মতে নন্দন-তাত্ত্বিক ভাববোৰ যেন কিছুমান প্ৰতীক আৰু ইযাৰ আধাৰবস্তু ভালকৈ ব্যাখ্যা কৰা নাযায়।

কোলেৰিজৰ অপ্ৰধান কল্পনা নন্দন-তাত্ত্বিক কল্পনাৰ লগত সম্পূৰ্ণৰূপে মিলি নাযায়। কোলেৰিজ আৰু কাণ্ট দুয়োৰেই "আইডিয়া" শব্দটো বেলেগ বেলেগ অৰ্থত ব্যৱহাৰ কৰিছে। কাণ্টৰ দৃষ্টিত "আইডিয়া"বোৰৰ সম্বন্ধ বাহ্যজগতৰ লগত কিন্তু বস্তু-জগতৰ অতিৰিক্ত বুদ্ধিগম্য জগতৰ লগত নহয়। যুক্তিৰ সহায়ত "আইডিযাৰ" সৃষ্টি। কিন্তু কোলেৰিজে "আইডিয়া" শব্দটো প্লেটোৱে ব্যৱহাৰ কৰা অৰ্থত ব্যৱহাৰ কৰিছে। গতিকে কোলেৰিজৰ ধাৰণাত "আইডিয়া"বোৰ সৎ পদাৰ্থ। কাণ্টে আৰ্টক কলাকাৰৰ ভাবৰ উপস্থাপন বুলি ভাবে কিন্তু নব্য-প্লেটোনিক দাৰ্শনিক সকলে ইয়াক সৎ পদাৰ্থৰে উপস্থাপন বুলি গণ্য কৰে। কোলেৰিজে নব্য-প্লেটোনিক মত সমৰ্থন কৰিছিল আৰু কাণ্ট আৰু নব্য-প্লেটোনিক আদৰ্শৰ মাজত সমন্বয় সাধন কৰাৰ চেষ্টাও কৰিছিল কিন্তু এই চেষ্টা সফল নহল।

অপ্ৰধান কল্পনাৰ প্ৰধান লক্ষণ হ'ল কাব্যিক ভাবানুভূতি। সংবেদনশীলতা,

---

other than a mode of memory emancipated from the order of time and space, and blended with and modified by the empirical phenomenon of the will which we express by the word choice. But equally with the ordinary memory, it must receive all the materials ready made from the Law of Association." —*Biographia Literaria*, Chapter XIII.

ভাবাবেগ, বিচাৰ, ফেন্সি, কল্পনা প্ৰভৃতি গুণবোৰ কবিৰ আছে। কোলেৰিজে কৈছে যে পূৰ্ণতাৰ দিশৰপৰা কবিৰ বৰ্ণনা দিবলৈ হ'লে কব লাগিব যে মানুহৰ সমস্ত আত্মাটোকে তেওঁ কৰ্ম-ক্ষেত্ৰলৈ টানি আনে আৰু আন মানসিক বৃত্তিসমূহক যোগ্যতা আৰু মৰ্যাদা অনুসাৰে ইয়াৰ অধীনত ৰাখে। তেওঁ এটা ঐক্যৰ সুৰ আৰু শক্তি বিয়পায় যিটো শক্তিয়ে কল্পনা বোলা সংশ্লেষাত্মক বৃত্তিৰ সহায়ত ইটোৰ লগত সিটোৰ মিলন ঘটায়। প্ৰথমতে ইচ্ছা আৰু বুদ্ধিপ্ৰণোদিত, অথচ এই দুয়োটা বৃত্তিৰে অধীনত থকা, এই শক্তিয়ে বিৰুদ্ধ গুণবোৰৰ মাজত ভাৰসাম্য স্থাপন, নাইবা সেইবোৰৰ মিলন; অনুৰূপত্বৰ লগত বিৰুদ্ধ ভাবৰ; সৰ্বজনীনৰ লগত গোট বস্তুৰ; ভাবৰ লগত চিত্ৰৰ; ব্যক্তিৰ লগত প্ৰতিনিধিৰ; নতুনত্বৰ ধাৰণাৰ লগত পুৰণি আৰু পৰিচিত বস্তুৰ একত্ৰীকৰণৰ ৰূপত আত্মপ্ৰকাশ কৰে।[১৩]

কবিয়ে কল্পনা-বৃত্তিৰ সহায়ত অভিজ্ঞতাৰ তথ্যবোৰৰ মাজত ঐক্যস্থাপন

১৩। "The poet described in ideal perfection, brings the whole soul of man into activity, with the subordination of its faculties to each other, according to their relative worth and dignity. He diffuses a tone and spirit of unity that blends and (as it were) fuses each into each, by that synthetic and magical power to which we have exclusively appropriated the name imagination. The power first put in action by the will and understanning and retained under their irremissive though gentle and unnoticed control, reveals itself in the balance or reconciliation of opposite or discordant qualities, of sameness with difference ; of the general with the concrete ; the idea with the image ; the individual with the representative, the sense of novelty and freshness with old and familiar objects, a more than usual state of emotion with more than usual order ; judgment ever awake and steady self-possession, with enthusiasm and feeling profound or vehement ; and while it blends and harmonises the natural and the artificial, still subordinates art to nature, the manner to the matter ; and our admiration of the poet to our sympathy with the poetry."—*Biographia Literaria*, Chap. XIV.

কৰে। এইটো প্ৰতিভাৰ ৰূপান্তৰ ক্ষমতা। স্থান আৰু কালৰ ওপৰত থকা এই কল্পনা যুক্তিৰ দৰেই। ইয়েই অবাস্তবক বাস্তবৰূপ দিয়াৰ এটা শক্তি। কল্পনাই হ'ল প্ৰতিভাশালী ব্যক্তিৰ সাধাৰণ লক্ষণ। দক্ষতাসম্পন্ন ব্যক্তিৰ ক্ষেত্ৰত কল্পনাৰ তুলনাত ফেন্সিৰেই প্ৰাধান্য বেছি। প্ৰতিভাশালী লোকৰো ফেন্সি থাকে কিন্তু তেওঁৰ ক্ষেত্ৰত কল্পনা বেছি শক্তিশালী। প্ৰতিভা সদায় সৃষ্টিধৰ্মী কিন্তু দক্ষতা কিছু পৰিমাণে গতানুগতিক। কবিতা হ'ল প্ৰতিভাৰ কল্পনা-প্ৰসূত সৃষ্টি। ফেন্সিয়ে সৃষ্টি কৰা বস্তুৰ মাজত ঐক্যৰ সামগ্ৰিকতা দেখা নাযায়; গতিকে এনে সৃষ্টিয়ে সাহিত্যত উচ্চ স্থান লাভ কৰিব নোৱাৰে। কোলেৰিজে কব খোজে যে সকলো কবিতাৰে সাধাৰণ পৰিণতি হ'ল এলানি অভিজ্ঞতাক সামগ্ৰিক ৰূপদান কৰা নাইবা যিবোৰ ঘটনা এটাৰ পিছত এটাকৈ এটা সৰলৰেখাৰ দৰে সময়ৰ বুকুত ঘটে, বুদ্ধি-শক্তিৰ আগত সেইবোৰ ঘটনাকে বৃত্তৰ ৰূপত উপস্থাপন কৰা। গতিকে দেখা যায় যে তেওঁ কলাকৃতিৰ ঐক্যৰ ওপৰত যথেষ্ট গুৰুত্ব আৰোপ কৰিছে। এই ঐক্য হ'ল বিচিত্ৰতাৰ মাজৰ ঐক্য। কলাকৃতি এটা সপ্ৰাণ জীৱৰ দৰে; ইয়াৰ প্ৰত্যেকটো অংশই সমগ্ৰ বস্তুটোৰে সৌন্দৰ্য বৰ্ধনৰ সহায়ক হয়।

আৰ্ট অনুকৰণ কিন্তু লগতে ই প্ৰতীকধৰ্মীও। জগতৰ কলাসম্মত উপস্থাপন এক প্ৰকাৰ প্ৰতীকী-বৰ্ণন। অনুকৰণৰ অৰ্থ মূল বস্তুৰ নকল নহয়। আৰ্টত বিৰুদ্ধভাব বা বস্তুৰ মিলন ঘটে। মিলনৰ অৰ্থ হ'ল ঐক্য-সাধন আৰু আদৰ্শীকৰণ। যেতিয়া সামগ্ৰীবোৰ সংলগ্ন ৰূপত প্ৰকাশ কৰা হয় তেতিয়া সেই ৰূপ সাৰ্বজনীন হৈ পৰে। গতিকে কবিতাৰ সাৰ হ'ল সাৰ্বজনীনত্ব। কাব্যত সাৰ্বজনীন সত্যও গোট ৰূপত প্ৰকাশিত হয়। কবিয়ে কিছুমান প্ৰতীকৰ সহায়ত নিজৰ ভাবানুভূতি ব্যক্ত কৰে আৰু এইবোৰ প্ৰতীকে নতুন নতুন ভাবৰ ব্যঞ্জনা বহন কৰে। প্ৰতীকবোৰ দৃশ্যমান। এইবোৰে কবিৰ কাল্পনিক কাৰ্য যথাযথভাৱে প্ৰকাশ কৰিব পাৰে। এই প্ৰতীকবোৰ আৰ্টিষ্টৰ অনুভূতিৰে ৰঞ্জিত হয়। গতিকে স্ৰষ্টাৰ অন্তৰাত্মাৰ পৰশত এইবোৰ সজীৱ আৰু সক্ৰিয় হয়। আৰ্টেই হ'ল প্ৰকৃতি আৰু মানুহৰ মাজত গঢ় লোৱা একপ্ৰকাৰ মিলন সেতু।

আৰ্টৰ বহিৰ্জগতৰ লগত সম্বন্ধ আছে। আৰ্টিষ্টে বস্তুৰ আভ্যন্তৰীণ ৰূপৰহে অনুকৰণ কৰিব লাগে। তেতিয়া হলেহে মানুহৰ মনৰ ওপৰত প্ৰকৃতিৰ

প্ৰভাৱ পৰিব আৰু প্ৰকৃতিও নতুন ৰূপত সজ্জিত হৈ দেখা দিব। এজন কলাকাৰে প্ৰকৃতি-বুকুত পৰিদৃষ্ট হোৱা সৌন্দৰ্যৰ অনুকৰণ কৰি তাক ইন্দ্ৰিয়-গ্ৰাহ্য ৰূপত প্ৰকাশ কৰে। কোলেৰিজৰ দৃষ্টিত কেতিয়াবা কেতিয়াবা সৌন্দৰ্য আধ্যাত্মিক অৰ্থবোধক হয়। সৌন্দৰ্য সত্যৰ সাঙ্কেতিক চিহ্ন; ই সত্য আৰু অনুভূতি আৰু মগজু আৰু অন্তঃকৰণৰ মধ্যস্থ শক্তি আৰু ই একপ্ৰকাৰ প্ৰকৃতিৰ আত্মাৰ লগত আপোন আত্মাৰ যোগাযোগ। সৌন্দৰ্যৰ এনে ধাৰণা শ্বেলিঙৰ ধাৰণা কিন্তু মাজে সময়ে তেওঁ যেতিয়া ইন্দ্ৰিয়াতীত সৌন্দৰ্য নাইবা ধৰ্ম নাইবা ধাৰ্মিকতাৰ সৌন্দৰ্যৰ কথা কয় তেতিয়া তেওঁৰ দৃষ্টিভঙ্গী নিশ্চয় প্লেটোনিক। কেতিয়াবা কেতিয়াবা তেওঁ ঐক্য আৰু শৃঙ্খলাকে সৌন্দৰ্য বুলিছে। বিভিন্ন অৰ্থত সৌন্দৰ্য শব্দটো ব্যৱহৃত হোৱাৰ কাৰণে এই সম্বন্ধে কোলাৰিজৰ দৰ্শনসম্মত এটা স্পষ্ট মত তুলি ধৰা টান। উদাত্ততা সম্বন্ধে তেওঁ যি কথা কৈছে সেইকথাও বাৰ্ক বা কাণ্টে কোৱা কথাৰ বাহিৰলৈ যাবপৰা নাই।

কাব্য যোগাযোগৰ আৰ্ট আৰু ইয়ে তাৎকালিক আনন্দ সঞ্চাৰৰ কাৰণে বৰ্ণনাৰ যোগেদি একপ্ৰকাৰ উদ্দীপনাৰ সৃষ্টি কৰে। ইয়াতে এটা প্ৰশ্ন উঠে। কেনেকৈ আমি কুৎসিৎ আৰু কৰুণতাৰ ৰূপায়ণৰপৰা আনন্দলাভ কৰিব পাৰোঁ? এনে এটা প্ৰশ্নৰ উত্তৰ তেওঁ পোনপটীয়াকৈ দিয়া নাই। তেওঁৰ উত্তৰ আওপকীয়া। তেওঁৰ দৃষ্টিত আৰ্ট ভ্ৰান্তিও নহয় নাইবা কৃত্ৰিমতাৰ চেতনাও নহয়। তাৰোপৰি ই জীৱনৰ সাধাৰণ অভিজ্ঞতাৰ দৰেও নহয়। নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতাৰ মাজত জড়িত হৈ আছে স্বেচ্ছাকৃত অবিশ্বাসৰ বিৰতি (voluntary suspension of disbelief)। এনেকুৱা অবিশ্বাসৰ বিৰতিৰ বুকুতে কাব্যিক বিশ্বাস প্ৰতিষ্ঠিত হয়। কেতিয়াবা কেতিয়াবা তেওঁ আকৌ কয় যে যেতিয়া আমি বেছিকৈ প্ৰভাৱান্বিত আৰু অভিভূত হওঁ তেতিয়া কল্পিত অলীক কাহিনীকো অলীক যেন নালাগে। যদিও এনে কাহিনী বস্তু বৰ্ণনা মাথোন, তথাপি এইবোৰ প্ৰকৃত বস্তু যেন লাগে।

দেখা যায় যে যেতিয়া কোলেৰিজে স্বেচ্ছাকৃত অবিশ্বাসৰ বিৰতিৰ কথা কয় তেতিয়া তেওঁ সেই সিদ্ধান্ত বিশ্বাসযোগ্য ৰূপত তুলি ধৰিছে বুলি কব নোৱাৰি। তেওঁ কব পাৰিলেহেঁতেন যে নাট্যাভিনয়ৰ কালত মঞ্চত উপ-স্থাপিত কৰা ঘটনাবোৰ সাধাৰণতে ব্যৱহাৰ কৰা অৰ্থত সত্যও নহয় আৰু

অসত্যও নহয়। কলাকাৰৰ উপস্থাপনৰো এটা সত্তা আছে। ভাবানুভূতিৰ প্ৰবাহৰ মাজেদি এই সত্তাৰ উপলব্ধি হয়।

কোলেৰিজৰ অধ্যয়ন-ক্ষেত্ৰ আছিল বিস্তৃত; গতিকে নানা তৰহৰ ধাৰণাৰে তেওঁৰ মন পুষ্ট হৈ আছিল। এই ধাৰণাবোৰৰ সমন্বয়-সাধন কৰি তেওঁ সকলোৰে গ্ৰহণযোগ্য এটা তত্ত্ব উলিয়াব খুজিছিল। কিন্তু তেওঁৰ তত্ত্ব ভালকৈ আলোচনা কৰি চালে দেখা যায় যে এই তত্ত্বৰ কিছুমান ত্ৰুটি আছে। তেওঁ কবিক দাৰ্শনিক বুলি অভিহিত কৰিছে কিন্তু একে উশাহতে তেওঁক ভাবানুভূতি-প্ৰবণ লোক বুলিও কোৱা হৈছে, যিজন লোকে আনক আনন্দ দিয়াৰ লক্ষ্য আগত ৰাখে। *History of Modern Criticism* পুথিত ৱেলেকে কৈছে যে নন্দনতাত্ত্বিক লেখক হিচাপে তেওঁৰ লেখা খণ্ডিত আৰু আনৰপৰা-আহৰণ কৰা।

পি বি শ্বেলী (১৭৯২-১৮২২)
P. B. Shelley

শ্বেলীয়ে নন্দনতত্ত্বৰ ওপৰত লিখা ৰচনা *Defence of Poetry* টমাছ লাভ পিককে লিখা *The Four Ages of Poetry*ৰ এক প্ৰকাৰ সমুচিত উত্তৰ। ৰচনাখন মূল্যবান হলেও ইয়াৰ মাজত বিষয়-বিশ্লেষণৰ পাৰিপাট্যৰ অভাৱ। ৰচনাখনৰ প্ৰথম অংশতে শ্বেলীয়ে যুক্তি আৰু কল্পনাৰ মাজত থকা পাৰ্থক্যৰ আলোচনা কৰিছে। কল্পনাই মনৰ ভাৱনাৰ ওপৰত কাৰ্য কৰে যাতে এনে কাৰ্যৰ সহায়ত ইয়ে নিজৰ জ্যোতিৰে এইবোৰ ৰঞ্জিত কৰিব পাৰে নাইবা এই বোৰৰপৰা নিজে নিজৰ অখণ্ডতা ৰক্ষা কৰিব পৰা নতুন ভাৱনাৰো সৃষ্টি কৰিব পাৰে। "যুক্তি হ'ল পূৰ্বে জনা গুণৰ গণনা, কল্পনা হ'ল স্বতন্ত্ৰ নাইবা অখণ্ড ৰূপত প্ৰত্যক্ষ কৰা এইবোৰ গুণৰ প্ৰমূল্য নিৰূপণ।"[১]

শ্বেলীয়ে কবিতাক "কল্পনাৰ প্ৰকাশ" বুলি বৰ্ণনা কৰিছে আৰু ই যে মানবৰ উৎপত্তিৰ দিনৰপৰা সহজাত তাকো কৈছে। "সমাজৰ প্ৰাথমিক

১৪। "Reason is the enumeration of qualities already known; imagination is the perception of the value of these qualities, both separately and as a whole."

—*Defence of Poetry*

স্তৰত প্ৰত্যেক লেখকেই কবি; কিয়নো তেতিয়া ভাষাই আছিল কবিতা আৰু কবি হোৱাৰ অৰ্থ ই আছিল সত্য আৰু সুন্দৰৰ অবগতি।"[১৫] কবিসকল যে অকল ভাষা আৰু সঙ্গীতৰে স্ৰষ্টা এনে নহয় কিন্তু তেওঁলোক আইন আৰু সভ্য সমাজৰো প্ৰতিষ্ঠাতা। কবিয়ে বৰ্তমানকে গভীৰভাৱে অধ্যয়ন কৰি ক্ষান্ত নহয়, কিন্তু বৰ্তমানৰ বুকুতে তেওঁ ভবিষ্যতকো দেখা পায়। কবিতাৰ স্বৰ্গীয় গুণ আছে। 'ই একে সময়তে জ্ঞানৰ কেন্দ্ৰ আৰু পৰিধি।"[১৬] কবিতাই সকলো বস্তুকে মনোহাৰী কৰি তোলে। ই সুন্দৰ বস্তুৰ সৌন্দৰ্য বঢ়ায় আৰু অত্যন্ত কুৰূপ বস্তুটোকো সৌন্দৰ্যমণ্ডিত কৰি তোলে। "ই অতিশয় আনন্দ আৰু আতঙ্ক, শোক আৰু আনন্দ, অনন্ততা আৰু পৰিবৰ্তন...... প্ৰভৃতিৰ সংযোগসাধন কৰে। যিহকে ই স্পৰ্শ কৰে ই তাৰেই ৰূপান্তৰ আনে, আৰু ইযাৰ সান্নিধ্যৰ পৰিধিৰ ভিতৰত থকা প্ৰত্যেক বস্তুকে একপ্ৰকাৰ আচৰিত সহানুভূতিৰে আপোন শক্তিৰ প্ৰতিবিম্বস্বৰূপে মূৰ্ত কৰি তোলে।"[১৭] তাৰোপৰি, "কবিতা হ'ল সকলোতকৈ সুখী আৰু শ্ৰেষ্ঠ মনৰ উৎকৃষ্ট আৰু আনন্দময় মুহূৰ্তৰ দলীল।"[১৮]

ওপৰৰ বৰ্ণনাৰপৰা দেখা যায় যে দৰ্শন আৰু ধৰ্ম যিবোৰ শক্তিৰ অধিকাৰী, কবিতাও সেই সকলোবোৰৰে অধিকাৰী বুলি ধৰা হৈছে। এনে এটা তত্ত্বই কাব্যৰ স্বতন্ত্ৰ অবস্থিতিৰ মূলতে কুঠাৰাঘাত কৰে। নিজৰ

১৫। "In the infancy of society every author is necessarily a poet because language itself is poetry ; and to be a poet is to apprehend the true and the beautiful."

—*Defence of Poetry*

১৬। "It is at once the centre and circumference of knowlege." —*Defence of Poetry*

১৭। "It marries exuitatlon and horror. grief and pleasure, eternity and change.·· ·· It transmutes all that it touches, and every form moving within the radius of its presence is changed by a wondrous sympathy to the incarnation of the spirit which it breathes."—*Defence of Poetry*

১৮। "Poetry is the record of the best and happiest moments of the happiest and best minds."—*Defency of Poetry*

অস্তিত্ব বিপন্ন নকৰিও কবিতাই দাৰ্শনিক সমস্যাৰ মাজতে সোমাই পৰিব পাৰে। অতীতত কবিতাই যে বিশিষ্ট অৱদান আগবঢ়াইছিল তাত অকণো সন্দেহ নাই। কিন্তু এইটো স্বীকাৰ কৰিব লাগিব যে ইয়েই মানৱ-সভ্যতাৰ একমাত্ৰ কাৰণ নহয়।

প্লেটোৰ দৰে শ্বেলীয়েও বিশ্বাস কৰিছিল যে কবিৰ সৃষ্টি-ক্ষমতা প্ৰেৰণাৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰে। কোনো মানুহে কব নোৱাৰে যে তেওঁ কবিতা লিখিব, কাৰণ কবিতা যুক্তিৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল নহয়। কবিতাৰ উদ্ভৱ হয় অন্তৰ্দৃষ্টি বা প্ৰেৰণাৰ বলত। কিন্তু প্ৰেৰণা ক্ষণস্থায়ী; ই জ্বলি থকা কয়লাৰ টুকুৰাৰ দৰে জ্যোতিহীন হৈ পৰে। "সৃষ্টিৰ সময়ত মনটো প্ৰজ্জ্বলিত কয়লাৰ সদৃশ; কোনো এক অদৃশ্য শক্তিয়ে অস্থিৰ এছাটি বতাহৰ দৰে ইয়াৰ ক্ষণস্থায়ী উজ্জ্বলতা আনে; এটা ফুলৰ ৰং ক্ষয়প্ৰাপ্ত আৰু পৰিবৰ্তিত হোৱাৰ নিচিনাকৈ এই শক্তিৰো উদ্ভৱ হয় অন্তৰৰপৰা। আমাৰ প্ৰকৃতিৰ চেতন অংশবোৰে এই শক্তিৰ আগমন বা প্ৰস্থানৰ আভাস নাপায়।"[১৯] এনে প্ৰেৰণা বেছি সময় স্থায়ী নোহোৱাৰ কাৰণে এজন কবিৰ পক্ষে মৌলিক অন্তৰ্দৃষ্টিৰ পবিত্ৰ আৰু সজীৱ ৰূপৰ প্ৰকাশ সম্ভৱ নহয়। গতিকে শ্বেলীয়ে কৈছে যে যেতিয়া ৰচনাকাৰ্য আৰম্ভ হয় তেতিয়া দেখিবলৈ পোৱা যায় যে "প্ৰেৰণা আঁতৰি যোৱাৰ" উপক্ৰম কৰিছে। জগতে সোৱাদ ল'বপৰা উচ্চতম কবিতাও কবিৰ মনৰ গভীৰ ধাৰণাৰ দুৰ্বল প্ৰকাশ মাথোন। কাব্য-সৃষ্টিৰ আৰম্ভতে যিটো জ্যোতিৰ অনুভূতি আমি পাওঁ সেই অনুভূতিৰ উজ্জ্বলতা শব্দ-মাধ্যমেৰে বৰ্ণনা কৰিব খোজা শ্ৰমৰ মাজত হেৰাই যায়।

ব্ৰেদ্‌লিয়ে *Oxford Lectures on Poetry* নামক পুথিত শ্বেলীৰ সাহিত্য-তত্ত্বৰ বিশ্লেষণ এনেদৰে কৰিছে—'কবিয়ে সৃষ্টি কৰে কিন্তু এনে সৃষ্টি

১৯। "The mind in creation is as a fading coal which some invisible influence, like an inconstant wind, awakens to transitory brightness; this power arises from within like the colour of a flower which fades and changes as it is developed, and the conscious portions of our nature are unprophetic either of its approach or its departure."

—*Defence of Poetry*

তেওঁৰ এটা কল্পনা মাথোন নহয়; ই তেনেবোৰ ৰূপৰ উপস্থাপন কৰে যিবোৰ সাধাৰণতে প্ৰকৃতি আৰু অবস্থিতিৰ সাৰ্বজনীন ৰূপ আৰু কবিতা হ'ল অনন্ত সত্যৰ মাজেদি প্ৰকাশিত জীৱনৰ প্ৰকৃত ছবি। ইয়াৰ উপৰিও আমি দেখিবলৈ পাওঁ যে ইচ্ছাকৃত আৰু চেতন আবিষ্কাৰ কাৰ্য আৰু তাৰ সম্পাদনাক সৃষ্টিকৰ্মৰ ধাৰাবাহিক প্ৰক্ৰিয়াবোৰৰ সম্পূৰ্ণৰূপে তলতীয়া বুলি বিবেচনা কৰা হৈছে। এনে প্ৰণালীত সুবুজা আৰু বুজিব নোৱাৰা এক প্ৰভাৱৰ অনুগত মনক পূৰ্ণতাৰ ছবি সৃষ্টি কৰিবলৈ পৰিচালিত কৰা হৈছে যি ছবি মনে সৃষ্টি কৰাৰ সলনি বৰং মনৰ মাজতে সৃষ্ট হয়। এই প্ৰভাৱ বা প্ৰেৰণাৰ ওপৰতে সৰ্বাধিক গুৰুত্ব আৰোপিত হৈছে আৰু শেষত আমি জানো যে সমস্ত কাৰ্য-প্ৰণালীৰ মূলতে আছে কিছুমান অসাধাৰণ মুহূৰ্ত যি মুহূৰ্তৰ মাজত প্ৰকাশ-ক্ষমতাৰ বাহিৰত থকা উন্নত আৰু আনন্দ-দায়ক ভাৱনা আৰু অনুভূতি যিবোৰ অজ্ঞাতে উপস্থিত হৈ আজ্ঞাপিত নোহোৱাকৈ আঁতৰি যায়, সেইবোৰ ভাবানুভূতিয়ে আহি আত্মাত প্ৰবেশ কৰে।"[২০]

শেলীয়ে নিশ্চয় নিজৰ অভিজ্ঞতাৰপৰা মত প্ৰকাশ কৰিছে যে আনৰ আগত ভাব-প্ৰকাশৰ গুৰিতে আছে একপ্ৰকাৰ মানসিক প্ৰোজ্জ্বলতা যি

২০। "The poet creates but this creation is no mere fancy of his; it represents those forms which are common to universal nature and existence and 'a poem is the very image of life expressed in its eternal truth'. We notice further, that the voluntary and conscious work of invention and execution is regarded as quite subordinate in the creative process. In that process, the mind obedient to an influence which it does not understand and cannot understand is driven to produce image of perfection which rather form themselves in it than are formed by it, The greatest stress is laid on this influence or inspiration; and in the end we learn that the origin of the whole process lies in the certain exceptional moments when visitaticns of thought and feeling, elevating and delightful beyond all expression, but always arising unforeseen and departing unbidden. reach the soul."

—*Oxford Lectures on Poetry*

প্ৰোজ্জ্বলতা ৰচনা কাৰ্য আগবঢ়াৰ লগে লগে জয় পৰি যায়। শ্বেলীৰ মতে কবিতা কল্পনাৰ ছায়ামূৰ্তি, আৰ্ট নহয়। এইবাবে শ্বেলীয়ে কৈছে যে কবি হ'ল নৈশ অন্ধকাৰৰ মাজত অকলে নিজৰ নিঃসঙ্গতাৰ গান গোৱা পাপিয়া চৰাই।[২১] শ্বেলীয়ে *Defence of Poetry* ৰচনাখনত যেনে ধৰণৰ যুক্তিৰ অৱতাৰণা কৰিছে সেই যুক্তি আধুনিক সমালোচকসকলে মানি নল'ব পাৰে কাৰণ কবিতা অকল প্ৰেৰণাই নহয়, ই আৰ্টো। কবিয়ে নিজৰ ভাব আৰু অন্তৰ্দৃষ্টিৰ ৰূপ দিওঁতে শ্ৰম কৰিবলগীয়া হয় কাৰণ তেওঁ শুদ্ধ কৰে, সংযোগ কৰে আৰু কেতিয়াবা কেতিয়াবা বৰ্জনো কৰে। আন হাতে ৰচনা-কাৰ্যও যে কেতিয়াবা কেতিয়াবা কল্পনা-শক্তিৰ উদ্দীপক হয়, এই কথাও দুই কৰিব নোৱাৰি।

কবিতাই নীতিশিক্ষা দিয়াৰ বিপক্ষে মত প্ৰকাশ কৰিলেও কবিতাৰ নৈতিক প্ৰভাৱৰ কথা তেওঁ উলাই কৰা নাই। তেওঁ বিশ্বাস কৰে যে কবিসকলে নৈতিক উন্নয়ন আৰু আদৰ্শবাদ—এই দুয়োটা কথাকে ভাল পায়। প্ৰমিথিইজ নিশ্চয় ছেটানতকৈ বেছি মূল্যবান কাব্যিক চৰিত্ৰ। শ্ৰেষ্ঠ কবি-সকল একো একোটা পুণ্যাত্মা। ব্ৰেডলিৰ মতে কবিতাৰ জৰীয়তে পোনপটীয়া শিক্ষাৰ দিয়াৰ পক্ষপাতী শ্বেলী নাছিল। তেওঁ লিখিছে, "সৰ্বতো প্ৰকাৰে মানুহক ভাল কৰাৰ লক্ষ্য আগত ৰাখা। তুমি মানুহ; গতিকে এইটো কৰিবলৈ তুমি বাধ্য কিন্তু তুমি এজন কবিও; এনে স্থলত এইটো কৰিবলৈ যুক্তি-তৰ্ক আৰু উপদেশ-দানৰ পন্থা তোমাৰ কাৰণে প্ৰকৃষ্ট নহয়। কল্পনাৰ প্ৰাধান্য-দানৰ আদৰ্শৰ লগত শ্বেলীৰ এই ধাৰণা একে ধৰণৰ আৰু এইটো কবিতা সম্বন্ধে থকা তেওঁৰ ধাৰণাৰ লগত সঙ্গত।"[২২]

২১। "A poet is a nightingale who sits in darkness and sings to others its own solitude with sweet sounds."

—*Defence of Poetry*

২২। "By all means, aim at bettering men; you are a man and are bound to do so but you are also a poet and therefore your proper way of doing so is not by reasoning and preaching. His idea is of a piece with his general championship of imagination and it is quite consistent with his main view of poetry."—*Oxford Lectures on Poetry.*

ইমানুৱেল কাণ্ট প্ৰভৃতি দাৰ্শনিক আৰু নন্দনতাত্ত্বিক লেখকসকলৰ চোকা সমালোচক বেণিদিট্টো ক্ৰোচে শ্বেলীৰ *Defence of Poetry* ৰচনাখনৰ মাজত কবিতাৰ কেইটামান দিশত গম্ভীৰ সিদ্ধান্ত বিচাৰি পাইছে। তেওঁৰ *Aesthetic* নামৰ পুথিত এনেদৰে কোৱা হৈছে। "এইসময়ৰ নন্দনতত্ত্বৰ ওপৰত লিখা আটাইতকৈ উল্লেখযোগ্য ইংৰাজী ৰচনা হ'ল *Defence of Poetry* পৰিপাটী নহ'লেও এই ৰচনাখনত যুক্তি আৰু কল্পনা, গদ্য আৰু কবিতা, প্ৰাচীন ভাষা আৰু মাধ্যমৰ যোগেদি প্ৰকাশ কৰা মানসিক বৃত্তিৰ মাজত থকা পাৰ্থক্য বিচাৰৰ গভীৰ সিদ্ধান্ত পোৱা যায়। এনে কাব্যিক প্ৰকাশৰ মাজতে শ্ৰেষ্ঠ আৰু আটাইতকৈ সুখীমনৰ শ্ৰেষ্ঠ আৰু আটাইতকৈ আনন্দদায়ক মুহূৰ্তৰ বিৱৰণ প্ৰতিষ্ঠাপিত হৈছে।"[২৩]

মেথ্যু আৰ্নোল্ড (১৮২২—৮৮)
Matthew Arnold

The Study of Poetry নামক ৰচনাত মেথ্যু আৰ্নোল্ডে লিখিছে, কবিতাৰ কাৰণে ভাৱনাই সকলো. বাকীবোৰ ভ্ৰান্তিৰ জগত, এক স্বৰ্গীয় ভ্ৰান্তিৰ জগত। কবিতাই ভাৱনাৰ লগত তাৰ আবেগ অনুভূতিৰ সংযোগ কৰে। ভাৱনা (idea) হ'ল তথ্য। আজি ধৰ্মৰ শ্ৰেষ্ঠ অংশ হৈছে অচেতন ৰাজ্যৰ পৰা উদ্ভৱ হোৱা কবিতা।"

আৰ্নোল্ডে ভাৱনা বা ধাৰণাৰ ওপৰত যি গুৰুত্ব দিছে সেই গুৰুত্ব আৰোপ সম্পূৰ্ণৰূপে নতুন আদৰ্শ নহয়। অতীত কালৰ এৰিষ্টটল, কোলেৰিজ আৰু গেটেয়ে ভাল কাৰ্য নিৰ্বাচন আৰু এনে কাৰ্যৰ ৰূপদানে যাতে আনক আনন্দ দিব পাৰে তালৈ চকু ৰাখিছিল। মেথ্যু আৰ্নোল্ড আৰু আন কিছুমান

২৩। "The most noteworthy English aesthetic essay of this period is the *Defence of Poetry*, containing profound if not very systematic views on the distinctions between reason and imagination, prose and poetry; on primitive language and the fáculty of poetic objectification, which enshrines and preserves "the record of the best and happiest moments of the happiest and best minds."—*Aesthetic*

নন্দনতাত্ত্বিক লেখকৰ মতে কবিতা ভাৱনা আৰু আৰ্ট একেটাই। ১৮৫৩-৫৪ চনৰ *Preface to Poems*অত আৰ্নোল্ডে লিখিছে কবিয়ে তেনেহলে প্ৰথমতে ভাল কাৰ্য নিৰ্বাচন কৰিব লাগিব। কোন কাৰ্যবোৰ সকলোতকৈ ভাল? সেইবিলাকেই, যিবিলাকে আমাৰ প্ৰধান প্ৰাথমিক অনুভূতিবোৰক প্ৰবলভাৱে আলোড়িত কৰিব পাৰে। এই প্ৰাথমিক অনুভূতি-বোৰ সময়ৰ ওপৰত আৰু এইবোৰ মানবজাতিৰ মাজত স্থায়ী ভাৱে আছে। কাব্যত উপস্থাপিত হ'বপৰা এনেবোৰ প্ৰাথমিক অনুভূতিৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰাচীনত্ব আৰু আধুনিকত্বৰ প্ৰশ্নৰ সম্বন্ধ নাই। কাব্যৰ বাবে এহাজাৰ বছৰ আগৰে এটা ডাঙৰ মানবীয় কাৰ্য আজিৰ সৰু কাৰ্য এটাতকৈ আকৰ্ষণপূৰ্ণ; যদিও পাছৰ কাৰ্যটো উপস্থাপনৰ বাবে বিশিষ্ট কৌশল খটুৱাব লগা হ'ব পাৰে আৰু যদিও আধুনিক ভাষাৰ মাধ্যমেৰে, পৰিচিত ধৰণেৰে আৰু আধুনিক পৰোক্ষ উল্লেখেৰে আমাৰ ক্ষণস্থায়ী অনুভূতি আৰু অনুৰাগৰ প্ৰতি আবেদন জনোৱাৰ সুবিধা ইয়াৰ আছে।'[২৪]

এটা কাৰ্যৰ তথ্যই বিশেষ একো বুজায় আৰু এই হিচাপে ইয়াৰ মূল্যও নাই। বেছি আৱশ্যকীয় কথা হৈছে কাৰ্যটোৰ নিৰ্বাচন আৰু তাৰ উপস্থাপন। আৰ্নোল্ডৰ সময়ৰ লেখকতকৈ গ্ৰীকসকলে এই কথাটো বেছি স্পষ্টকৈ বুজিছিল। তেওঁ কব খোজে যে গ্ৰীকসকলে কথাটো সামগ্ৰিকভাৱে বুজিছিল কিন্তু

২৪। "The poet then, has in the first place to select an excellent action; and what actions are the most excellent? Those certainly, which most powerfully appeal to the great primary human affections; to those elementary feelings which subsist permanently in the race and which are independent of time. The question of modernity or antiquity has little relevance to these permanent feelings fit for poetical representation. A great human action of a thousand years ago is more interesting to it than a smaller human action of today, even though upon the representation of this last, the most consumate skill may have been expended and though it has the advantage of appealing by its modern language, familiar manners and contemporary allusions to all our transient feelings and interests."

আধুনিক লেখকসকলে ইয়াক আংশিকভাৱেহে জানে ; তাৰোপৰি, গ্ৰীকসকলৰ ক্ষেত্ৰত অভিব্যঞ্জনাতকৈ কাৰ্যৰ গুৰুত্ব বেছি কিন্তু আধুনিক লেখকৰ ক্ষেত্ৰত কাৰ্যৰ ওপৰত অভিব্যঞ্জনাৰ আধিপত্য। তথাপি গ্ৰীকসকলো প্ৰকাশৰীতিৰ প্ৰতি অমনোযোগী নাছিল। বৰং তেওঁলোকেই শ্ৰেষ্ঠ অভিব্যঞ্জনা আৰু উৎকৃষ্ট বাণীভঙ্গীৰ নমুনা দেখুৱাই গৈছে। তেওঁলোকে এই কাম কৰিব পাৰিছে কাৰণ তেওঁলোকৰ প্ৰকাশভঙ্গীৰ মাজত আছে ভাব-গাম্ভীৰ্যৰ পূৰ্ণতা। গ্ৰীক গুৰুসকলৰ উপদেশ-বাণীৰ সাৰাংশ তলত দিয়া ধৰণে মেথ্ আৰ্নোল্ডে দিছে "বিষয়ৰ ওপৰতে সকলো নিৰ্ভৰ কৰে। এটা উপযুক্ত কাৰ্য নিৰ্বাচন কৰা। অনুভূতিৰে এই পৰিস্থিতিৰ মাজলৈ সোমাই পৰা। ইয়াকে কৰিলে বাকীখিনি আপোনা আপুনিয়ে আহিব।"[২৫]

ক্লাফলৈ (Clough) লিখা এখন চিঠিত বিষয়বস্তুক অবহেলা কৰি অভিব্যঞ্জনাৰ উচ্ছ্বাসৰ প্ৰতি বেছি আগ্ৰহী হোৱাৰ কাৰণে কীট্‌ছ আৰু শেলী দুয়োকে আৰ্নোল্ডে সমালোচনা কৰিছিল। প্ৰকাশভঙ্গীৰ মাধুৰ্য বঢ়োৱা আৰু ইয়াক মনোগ্ৰাহী আৰু সমৃদ্ধ কৰাৰ কাৰণে এই দুই গৰাকী লেখকে যি চেষ্টা কৰিছিল সেই চেষ্টাৰ প্ৰশংসা আৰ্নোল্ডে কৰিবপৰা নাছিল।

কবিতাই আধ্যাত্মিক জীৱন আৰু নৈতিক প্ৰমূল্য দাঙি ধৰিলে সি সাধাৰণতে সকলোৰে পৰা আদৰ পায়। যিটো যুগত আৰ্নোল্ডে কবিতা ৰচনা কৰিছিল সেই যুগটো আছিল সন্দেহ আৰু অবিশ্বাস-ভৰা এটা যুগ। এনে এটা যুগত পৰিদৃষ্ট হৈছিল এক আধ্যাত্মিক শূন্যতা। পোনপটীয়া ভাষাৰে নৈতিক শিক্ষা দান কৰি তেওঁ এই শূন্যতা আঁতৰোৱাৰ চেষ্টা কৰিছিল। "নৈতিক ধাৰণাৰ বিপক্ষে বিদ্ৰোহ কৰা কবিতা জীৱনৰ বিপক্ষে বিদ্ৰোহ কৰা সৃষ্টি ; নৈতিক ভাৱনাৰ প্ৰতি উদাসীন হোৱা কবিতা জীৱনৰ প্ৰতি উদাসীনতা দেখুওৱা কবিতা।"[২৬]

২৫। "All depend upon the subject ; choose a fitting action, penetrate yourself with the feeling of its situations ; this done. everything else will follow,"—*Perface to Poems*.

২৬। "A poetry of revoltt against moral ideas is a poetry of revolt against life ; a poetry of indifference towards moral ideas is a poetry of indifference towards life."—*Essays in Criticism*, Second Series.

আৰ্নোল্ডৰ মতে "কাব্য মূলতঃ জীৱনৰ সমালোচনা।"[২৭] আৰ্নোল্ডৰ এই উক্তি থৰতকীয়া; কাৰণ "জীৱনৰ সমালোচনা" এই বাক্যাংশ কেনে অৰ্থত ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে তাক সঠিককৈ ধৰা টান। ইয়াৰ ব্যাখ্যা দিবলৈ তেওঁ চেষ্টা কৰা নাই। তেওঁ মাথোন কৈছে যে শ্ৰেষ্ঠ কবিয়ে জীৱনৰ ওপৰত শক্তিশালী আৰু সুন্দৰ ধাৰণা প্ৰয়োগ কৰিব পাৰে। এই ধাৰণাবোৰ নিশ্চয় নৈতিক ধাৰণা। আৰ্নোল্ডে জীৱনৰ মৌলিক প্ৰমূল্য থকা ধাৰণাকে নৈতিক ধাৰণা বুলিছে।

কবিতা মানুহৰ আটাইতকৈ পূৰ্ণাঙ্গ বা উৎকৃষ্ট উক্তি। এনে উক্তিৰ যোগেদি সত্যৰ ওচৰলৈ যোৱাৰ পথ প্ৰকৃষ্ট। এই সত্য হ'ল এক নৈতিক আদৰ্শ কাৰণ নৈতিক উৎকৰ্ষৰপৰা প্ৰজ্ঞাক আঁতৰাব নোৱাৰি। কবিতা হ'ল সুন্দৰ এক কাৰ্যৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ উপস্থাপন আৰু ইয়াৰ লক্ষ্য হ'ল উচ্চাঙ্গৰ ভুক্তি। জীৱনৰ ব্যাখ্যা আৰু সান্ত্বনাৰ কাৰণে যে মানুহ কবিতাৰ ওচৰ চাপিব এই কথা মানুহে লাহে লাহে উপলব্ধি কৰিব বুলি আৰ্নোল্ডে আশা কৰে। তেওঁ পাতনিত লিখিছে "কবিতাৰ অবিহনে আমাৰ বিজ্ঞান অসম্পূৰ্ণ হ'ব আৰু সৰহ ভাগ কথাই যিবোৰ ধৰ্ম আৰু দৰ্শন বুলি গৃহীত হৈছে সেইবোৰৰ স্থান কবিতাই অধিকাৰ কৰিব।" কবিতাই যে যুক্তিহীন বদ্ধমূল ধাৰণাক আঁতৰাই ভৱিষ্যতে এক ধৰ্ম-বিশ্বাস স্থাপন কৰিব আৰু কবিয়ে যে মানৱ-জীৱন নতুনকৈ ব্যাখ্যা কৰি এটা নতুন আধ্যাত্মিকতাৰ ভেটি গঢ়ি তুলিব— এনে ধাৰণা আধুনিক মনৰ আগত এক ভাবোচ্ছ্বাসৰপৰা উদ্ভৱ হোৱা অসাৰ্থক সপোন। কবিতাক সামাজিক বেমাৰ আঁতৰোৱা একপ্ৰকাৰ আধ্যাত্মিক দৰব বুলি গণ্য কৰিব নোৱাৰি। মেথ্যু আৰ্নোল্ডে যিটো কবিতাৰ উপযোগিতা বুলি ভাবিছে তাতকৈ বোধহয় বেছি উপযোগিতা ইযাৰ আছে। টি. এছ. এলিয়েটে কোৱাৰ দৰে মেথ্যু আৰ্নোল্ডৰ মনঃপুত কবিতাৰ বিশেষত্বৰ পৰাহে তেওঁ কবিতাৰ স্বৰূপ আহৰণ কৰাৰ চেষ্টা কৰিছে।

২৭। "Poetry is at the bottom a criticism of life."

জন ৰাস্কিন (১৮১৯-১৯০০)
John Ruskin

প্লেটোৰ দৰে ৰাস্কিনেও আৰ্টক নৈতিকতাৰপৰা আঁতৰাই চাবলৈ চেষ্টা কৰা নাই। কিন্তু এই দুইগৰাকী লেখকৰ প্ৰত্যেকৰে দৃষ্টিভঙ্গী বুজিবলৈ টান নহয়। আৰ্টে যে মানুহক আনন্দৰ মাজেদি শিক্ষাদান কৰিব পাৰে, এনে প্ৰচলিত ধাৰণা প্লেটোৱে মানি লোৱা নাছিল। প্লেটোৱে প্ৰমাণ কৰিছিল যে স্বৰূপগত লক্ষণৰ ফালৰপৰা আৰ্টে এইটো কৰিব নোৱাৰে; গতিকে তেওঁৰ আদৰ্শ ৰাষ্ট্ৰত কবি আছিল অবাঞ্ছিত। আনহাতে ৰাস্কিনে আৰ্টৰ গুণগান কৰিছিল কাৰণ তেওঁৰ মতে স্বৰ্গীয় অন্তৰ্দৃষ্টিৰ প্ৰকাশ হিচাপে ই নৈতিকতাৰ বাহক। কলাকাৰসকল অকল দ্ৰষ্টাই নহয়। এজন দ্ৰষ্টাই ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য জ্ঞানলাভ কৰে কিন্তু কলাকাৰে সৌন্দৰ্য স্বয়ং ঈশ্বৰৰ দান আৰু প্ৰকাশিত ৰূপ বুলি গ্ৰহণ কৰিব পাৰে। আৰ্টিষ্ট এজন প্ৰশিক্ষিত ব্যক্তি। তেওঁ কল্পনাৰ প্ৰকৃত সৌন্দৰ্য চিনি পায় আৰু এই সৌন্দৰ্যক তেওঁ ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য মাধ্যমেৰে প্ৰকাশ কৰে।

ৰাস্কিনে কল্পনা আৰু আন মানসিক বৃত্তিৰ পাৰ্থক্য বিচৰাৰ চেষ্টা কৰা নাই। তেওঁ ফেন্সি আৰু কল্পনাৰ মাজত থকা পাৰ্থক্যও ভালকৈ ফঁহিয়াই দেখুৱাব পৰা নাই। তথাপি ফেন্সিতকৈ তেওঁ কল্পনাক উন্নত মানসিক বৃত্তি বুলি গণ্য কৰিছে। "ফেন্সিয়ে কেৰ্কেটুৱাৰ দৰে বৃত্তাকাৰ কাৰাগাৰৰ মাজত ঘূৰি ফুৰি সুখ পায়; কিন্তু কল্পনা হল পৃথিৱীৰ তীৰ্থযাত্ৰী; ইয়াৰ ঘৰ স্বৰ্গত।"[২৮] কল্পনাৰ তিনিটা কাম আছে—অন্তঃ-প্ৰবেশ (penetration), সাহচৰ্য (association) আৰু চিন্তা (contemplation)। অন্তঃপ্ৰবেশ হল সৎবস্তুৰ অন্তৰ্দৃষ্টি। এই অন্তৰ্দৃষ্টি বৈজ্ঞানিকৰ সাধাৰণ সত্যানুসন্ধানৰ দৰে নহয় কিন্তু ই স্বতন্ত্ৰ গোটবস্তুৰ সাৰাংশ গ্ৰহণহে। সাহচৰ্য বোলা মানসিক বৃত্তিটোৰ স্বৰূপ হ'ল বস্তুবোৰৰ ধাৰণাবোৰক সংযোগবিয়োগ কৰি কাব্যত উপস্থাপিত কৰা শক্তি। এই শক্তি কোলেৰিজৰ কল্পনাশক্তিৰ

২৮। "Fancy plays like a squirrel in its circular prison and is happy but imagination is a pilgrim on the earth and her home is in heaven." —*Modern Painters*, Vol. III

অনুৰূপ। চিন্তাৰ কাম হ'ল আগতে সংঘটিত হোৱা কাৰ্যৰ অবৰক্ষণ। যি কাৰ্যক আমি বহিঃপ্ৰকাশ বা অভিব্যঞ্জনা বোলো ই তাৰেই অন্তৰ্গত। আৰ্টিষ্টৰ কল্পনাই অন্তঃপ্ৰবেশ কৰে, সমন্বয় সাধে আৰু চিন্তাৰ সহায়ত আৰ্টৰ বিভিন্ন আদৰ্শ উপলব্ধি কৰে।

জীৱনৰ বশ্যতা স্বীকাৰ কৰা স্বভাৱ আৰ্টৰ নাই। তথাপি মনৰ উন্নয়ন সাধন আৰু আৰু ঈশ্বৰৰ গুণ-গৰিমা উপলব্ধিৰ কাৰণে ই উপযোগী। ৰাস্কিন ভিক্টোৰীয়া যুগৰ এজন নীতিবাদী লোক। তেওঁ আৰ্টৰ বিষয়বস্তুৰ ওপৰতে বেছি গুৰুত্ব দিছে। তেওঁৰ মতে যি ছবিৰ মাজত মহৎ আৰু বিচিত্ৰ ধৰণৰ ভাৱনা আছে সেই ছবিৰ অঙ্কন কুৎসিত হলেও সি ধুনীয়াকৈ প্ৰকাশ কৰা কিন্তু মহৎ আৰু বিচিত্ৰ ভাৱনা নথকা আন এখন ছবিতকৈ শ্ৰেষ্ঠ।[২৯]

ৰাস্কিনে বিশ্বাস কৰে যে মানব-মন আৰু প্ৰকৃতিৰ মাজত এক প্ৰকাৰ সাদৃশ্য বা সমান্তৰালতা আছে। বাহ্যজগতে উদ্ৰেক কৰা অনুভূতিৰ অৱলম্বনতে কলাকাৰে চিন্তা কৰে। প্ৰকৃতি আৰু মানুহ দুয়োটাই ঈশ্বৰৰ সৃষ্টি। গতিকে মানুহৰ মন আৰু প্ৰকৃতিৰ মাজত এক প্ৰকাৰ ঐক্য প্ৰতিষ্ঠিত হৈ আছে। ঈশ্বৰৰ কৃপাতে আৰ্টিষ্টে বহিৰ্জগতৰপৰা লাভ কৰা অভিজ্ঞতাৰ আলমত সুন্দৰ সুন্দৰ কলাকৃতিৰ গঢ় দিয়ে।

আৰ্টিষ্টৰ সততাৰ ওপৰতে আৰ্টৰো সততা নিৰ্ভৰ কৰে। এজন অধাৰ্মিক মানুহেও কেতিয়াবা কেতিয়াবা আকৰ্ষণীয় বস্তু সাজি উলিয়াব পাৰে কিন্তু নৈতিক জ্যোতিৰে উদ্ভাসিত কোনো চিৰস্থায়ী বস্তু সৃষ্টি কৰিব নোৱাৰে। এটা ডাঙৰ কলাকৃতিয়ে মহত্ত্বৰ আদৰ্শ দাঙি ধৰে কাৰণ স্বৰ্গীয় এক শক্তিয়ে আৰ্টিষ্টৰ মনৰ ওপৰত ক্ৰিয়া কৰে আৰু ইয়ে তেওঁক মনৰ অভিজ্ঞতাবোৰক সুন্দৰ ৰূপদান কৰিবলৈ আগুৱাই দিয়ে। যদিও অধৰ্মী লোকেও কেতিয়াবা কেতিয়াবা কলাৰ ক্ষেত্ৰত শক্তিৰ পৰিচয় দিয়ে তথাপি মহৎ সৃষ্টিৰ বাবে

২৯। "The picture which has the nobler and more numerous ideas, however awkwardly expressed, is greater and better picture than that which has the less noble and less numerous ideas, however beautifully expressed. No weight, nor mass, nor beauty of execution can outweigh one grain or fragment of thought."

যি প্ৰেৰণা সেই প্ৰেৰণা তেওঁ লাভ নকৰে। ইয়াতে ৰাস্কিনে এটা সমস্যাৰ সম্মুখীন হবলৈ বাধ্য হৈছে। যদি অধৰ্মী মানুহ এজনেও এটা ভাললগা কলাকৃতি সৃষ্টি কৰিব পাৰে, তেনেহলে কেনেকৈ নৈতিক মানদণ্ডেৰে আমি তেনে আৰ্টৰ মূল্য নিৰূপণ কৰিব পাৰিম ? আৰ্টৰ ভুক্তিৰ সময়ত আমি দুই ৰকমৰ মানসিক অভিজ্ঞতা লাভ কৰোঁ আৰু এই দুই ধৰণৰ অভিজ্ঞতাৰ মাজত ৰাস্কিনে পাৰ্থক্য বিচাৰি পাইছে। এটা অভিজ্ঞতাক তেওঁ বুলিছে এস্থেছিছ (aesthesis), আৰু আনটোক থিওৰিয়া (theoria)। এস্থেছিছ হ'ল এক প্ৰকাৰ আনন্দৰ অনুভব। থিওৰিয়াৰ মাজত আছে বস্তুৰ সম্পূৰ্ণ অবগতি আৰু ঈশ্বৰৰ দান স্বৰূপে সৌন্দৰ্যৰ চিন্তা। তলথাপৰ কলাকাৰ সকল কেৱল শাৰীৰিক সৌন্দৰ্যৰ প্ৰতিহে আকৃষ্ট। এওঁলোকৰ সৃষ্টিৰ মাজত আছে খুঁত, কলঙ্ক আৰু নৈতিক অসম্পূৰ্ণতাৰ তুলনাত বেছি স্পষ্ট বেসুৰা বিৰোধ।

ৰাস্কিন এজন দাৰ্শনিক নহয়। পাৰ্থিবতা আৰু আধ্যাত্মিকতাৰ মাজত তেওঁ যি সংযোগ-সেতু গঢ়াৰ চেষ্টা কৰিছিল সেই চেষ্টাৰ মাজত কিছু অসঙ্গতিয়ে দেখা দিছে। সামান্য চৰাইৰ বাঁহ নাইবা বৈ থকা নিজৰা এটাৰ বিষয়ে চিন্তা কৰাৰ ফলত আৰ্টিষ্টৰ মনত যি অভিনব আনন্দ জাগে তাৰ মনোবৈজ্ঞানিক আৰু নন্দনতাত্ত্বিক প্ৰক্ৰিয়া বিশ্লেষণ কৰাৰ সময়ত ৰাস্কিনে খৰতকীয়াকৈ আগবাঢ়িছে বুলি বেনিদিট্টো ক্ৰোচে মত প্ৰকাশ কৰিছে। ৰাস্কিনৰ প্ৰকৃতি কলাকাৰৰ প্ৰকৃতি। তেওঁ সহজতে উদ্দীপিত আৰু অভিভূত হব পাৰে। গতিকে তেওঁৰ তত্ত্বালোচনাৰ মাজত আমি দেখিবলৈ পাওঁ তথ্যৰ সলনি সপোন আৰু কল্পনা।

হিপোলাইট টেইন (১৮২৮-১৮৯৩)
Hippolyte Taine

টেইনে কৈছে যে মানুহক চিন্তাৰ উচ্চ জীৱনলৈ আগবঢ়াই দিয়া বাট দুটা আছে। এটা হৈছে বিজ্ঞানৰ দ্বাৰা প্ৰদৰ্শিত বাট আৰু আনটো আৰ্টে অনুসৰণ কৰা বাট। যি নীতিৰ অধীনত আমাৰ চাৰিওফালে থকা বস্তু-বোৰে বিশেষ বিশেষ ধৰণে আচৰণ কৰে সেই নীতিৰ অনুসন্ধান হ'ল বিজ্ঞানৰ কাম। বিজ্ঞানে বিধিৰ ৰূপত এই আইনবিলাকৰ কথা কয়।

গতিকে এওঁলোকৰ উক্তি অমূৰ্ত। আৰ্টে হ'লে বিজ্ঞানৰ দৰে আইন প্ৰণয়ণৰ চেষ্টা নকৰে কিন্তু কাৰণবোৰক একো একোটা গোট বস্তুৰ ৰূপত উপস্থাপিত কৰিবলৈ চেষ্টা কৰে যাতে এনে উপস্থাপন আনে প্ৰত্যক্ষ কৰিব পাৰে। আৰ্টৰ আবেদন অকল অন্তঃকৰণ আৰু ইন্দ্ৰিয়ৰ মাজতে আবদ্ধ হৈ নাথাকে কিন্তু যুক্তি আৰু বোধ-শক্তিৰ ক্ষেত্ৰলৈকো ই সম্প্ৰসাৰিত হয়। যিথন সমাজত এজন আৰ্টিষ্ট থাকে সেই সমাজখনক বাদ দি অকল সৃষ্টি-কৰ্তা আৰ্টিষ্টজনৰ সহায়ত আৰ্ট বা সাহিত্য বুজিব নোৱাৰি কাৰণ এটা কলাকৃতি সমাজৰ বাহিৰত থকা কোনো মানুহৰে সৃষ্টি নহয়। আৰ্ট সৃষ্টি হয় সামাজিক একো একোটা শক্তিৰ ফলত। এনে সামাজিক প্ৰভাৱৰ আলমতে নতুন সৃষ্টি সম্ভৱ হয়। গতিকে যি সমাজৰ প্ৰভাৱপুষ্ট হৈ কলা-কাৰে নতুন সৃষ্টি কৰে সেই সৃষ্টিৰ সম্যক বিচাৰ কৰিব খুজিলে সমাজখনক কেতিয়াও বাদ দিব নোৱাৰি। টেইনৰ মতে সৃষ্টিধৰ্মী শক্তি তিনিটা বস্তুৰ-দ্বাৰা নিয়ন্ত্ৰিত হয়। এই তিনিটা হল "জাতি, সামাজিক পৰিবেশ আৰু মুহূৰ্ত" (race, *milieu* and moment)। আৰ্টিষ্টৰ কিছুমান জাতিগত লক্ষণ থাকে। তাৰোপৰি তেওঁ যিথন সমাজত বসতি কৰে সেইথন সমাজৰ কৃষ্টি-সভ্যতাৰ দ্বাৰা তেওঁ গভীৰভাৱে প্ৰভাৱান্বিত হয় আৰু এই সমাজৰ পৰাই তেওঁ লাভ কৰে মানসিক বিকাশ আৰু সৃষ্টিৰ প্ৰেৰণা। গতিকে কলাকাৰৰ সৃষ্টি হ'ল তেওঁৰ অন্তৰত সুপ্ত হৈ থকা অথচ ওপৰত উল্লেখ কৰা শক্তি তিনিটাৰ দ্বাৰা নিয়ন্ত্ৰিত ভাবৰ এক প্ৰকাৰ আত্ম-প্ৰকাশ। টেইনে তেওঁৰ ***Philosophy of Art***অত লিখিছে "যদি বহুতো জাতিৰ বিভিন্ন সময়ত সৃষ্ট হোৱা আৰ্টৰ আলোচনা কৰি আমি আৰ্টৰ স্বৰূপৰ সূত্ৰ বিচাৰি পাওঁ আৰু প্ৰত্যেক আৰ্ট বৰ্তি থকাৰ অৱস্থা নিৰূপণ কৰিব পাৰোঁ তেতিয়া আমি সুকুমাৰ আৰু অন্যান্য কলাৰ বিষয়ে এটা সম্পূৰ্ণাঙ্গ ব্যাখ্যাত উপনীত হব পাৰিম। এনে ব্যাখ্যাই হল নন্দনতাত্ত্বিক ব্যাখ্যা।"[৩০] টেইনে যি

৩০। "If by studying the art of various peoples and various epochs we could define the nature and establish the condition of the existence of each art, we should have arrived at a complete explanation of the fine arts and of art in general, that is what is called Aesthetic."

নন্দনতত্ত্বৰ কথা কৈছে সেইটো ঐতিহাসিক নন্দনতত্ত্ব আৰু ইয়ে ইতিহাসৰ বিভিন্ন স্তৰত আৰ্টে অনুসৰণ কৰা বিভিন্ন নিয়মৰ পৰ্যালোচনা কৰি আৰ্ট সম্বন্ধে সিদ্ধান্তত উপনীত হবলৈ চেষ্টা কৰে।

আৰ্ট অনুকৃতি ; কিন্তু ই সত্তাৰ মূল উপাদানৰ অনুকৰণ। এই মৌলিক উপাদান অৱশ্যে দাৰ্শনিকৰ সাৰ বস্তু নহয়। ই এনে এটা গুণ যি গুণৰপৰা আন আন গুণবোৰৰ উদ্ভৱ হয়।

টেইনৰ চিন্তাধাৰাৰ ওপৰত হেগেলৰ চিন্তাধাৰাৰ প্ৰভাৱ গধূৰ। গতিকে হেগেলৰ পদানুসৰণকাৰী শিষ্যসকলৰ দৰে তেৱোঁ ভাবিছিল যে কলাকৃতিবোৰ মূল্যানুসাৰে সজাব পাৰি। এনে প্ৰমূল্য নিৰূপণ কৰাৰ অৰ্থে তেওঁ ব্যক্তিৰ ৰুচিৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰিব নোখোজে কিন্তু তেওঁ মত প্ৰকাশ কৰে যে সাহিত্য আৰু আন কলাৰ বিচাৰৰ কাৰণে এটা সাধাৰণ মানদণ্ড উলিওৱাৰ প্ৰয়োজন। প্ৰথমতে সাৰ্বজনীন ভাব আৰু আনৰ ওপৰত পৰা তাৰ প্ৰভাৱৰ আদৰ্শকে মানদণ্ড হিচাপে গ্ৰহণ কৰি এটা কলাকৃতিৰ বিচাৰ কৰিব পৰা যায়। দ্বিতীয়তে প্ৰকাশভঙ্গীৰ যথোপযুক্ততা নাইবা ভাব আৰু শৈলীৰ মিলনৰ আদৰ্শ আগত লৈ বিচাৰত প্ৰবৃত্ত হব পাৰি।

সমালোচনাৰ ইতিহাসত টেইনৰ পদ্ধতিৰ যথেষ্ট মূল্য আছে। কিন্তু এয়ে যথেষ্ট নহয়। টেইনৰে সমসাময়িক আন এজন ফৰাচী সমালোচক চেইণ্ট বুভে এনে দৰে মত প্ৰকাশ কৰিছে। "তথাপি কিবা এটাই তেওঁক ধৰা দিয়া নাই আৰু ধৰা নিদিয়া এই বস্তুটোৱেই মানুহৰ জীৱন্ত অংশ। বাহ্যিক আৰু আভ্যন্তৰীণ একে ধৰণৰ পাৰিপাৰ্শ্বিকতাৰ মাজত থকা কুৰি, এশ বা এহাজাৰ মানুহৰ ভিতৰত কোনো দুজন মানুহ একে ধৰণৰ নহয় আৰু এই বিলাকৰ ভিতৰত হয়তো এজনহে মৌলিক গুণসম্পন্ন। নহয় ইয়াতোকৈ বেছি। তেওঁ (টেইনে) মৌলিক গুণবিশিষ্ট প্ৰতিভাৰ উদ্দীপ্ত জেউতিৰ কাষ পোৱাগৈ নাই আৰু তেওঁৰ বিশ্লেষণত এইটো আমাক দেখুৱাও নাই।"[৩১]

৩১। "Still something escapes him and what escapes is the most living part of the man—that which brings it about that of twenty men, or a hundred or a thousand, subjected apparently to the same internal or external conditions, no

টেইনে পাৰিপাৰ্শ্বিকতা আৰু আৰ্টিষ্টক অনুপ্ৰাণিত কৰা সামাজিক প্ৰভাৱৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিছে কিন্তু আৰ্টিষ্টৰ বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ শক্তি, যি শক্তিৰ বলত তেওঁ নিজৰ অন্তৰ্দৃষ্টিক ৰূপ দিয়ে, সেই শক্তিৰ কথা তেওঁ সম্পূৰ্ণৰূপে অগ্ৰাহ্য কৰিছে। যদিও এজন মানুহ সামাজিক পৰিবেশৰদ্বাৰা বিশেষভাৱে প্ৰভাৱান্বিত হয় তথাপি এইটো স্বীকাৰ কৰিব লাগিব যে তেওঁৰ এটা স্বকীয়া অস্তিত্ব আছে যি অস্তিত্বৰ কাৰণে তেওঁ আনৰপৰা পৃথক। যুগ আৰু মুহূৰ্তৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিয়া তত্ত্বই কিয় দুজন মানুহ একে ধৰণৰ নহয় আৰু কিয় এজনৰ দৃষ্টিভঙ্গী মৌলিক আৰু ক'ৰপৰা তেওঁ এনে মৌলিক আদৰ্শ লাভ কৰে—এইবোৰ প্ৰশ্নৰ বিশ্বাসযোগ্য উত্তৰ দিব নোৱাৰে। টেইনে পাৰিপাৰ্শ্বিকতাৰ ফালটোহে দেখিবলৈ পাইছে কিন্তু লেখকৰ ব্যক্তিত্বৰ প্ৰতি তেওঁ লক্ষ্য কৰা নাই। সমাজত যে বিভিন্ন ধৰণৰ কৰ্মদক্ষ মানুহ আছে—এই কথা অস্বীকাৰ কৰা নাযায়। গতিকে বিশ্লেষণৰ চৰম পৰ্যায়লৈ উঠি আমি এই সিদ্ধান্তত উপনীত হ'ব পাৰোঁ যে এজন মহৎ লেখকৰ মনৰ মাজত এক অনিৰ্বচনীয় শক্তি আছে যি শক্তিয়ে তেওঁক স্বকীয়া ব্যক্তিত্ব দান কৰি তেওঁ যে অনন্য-সাধাৰণ, এই কথাৰ সাক্ষ্য বহন কৰে।

মাৰ্কস (১৮১৮-১৮৮৩) আৰু এঙ্গেলছ্ (১৮২০-১৮৯৫)
Marx and Engels

কাৰ্ল মাৰ্ক্স আৰু ফ্ৰেডাৰিক এঙ্গেলছৰ সাহিত্য সম্বন্ধে থকা অভিমতে বহুতো লেখকৰ ওপৰত গুৰুত্বপূৰ্ণ প্ৰভাৱ পেলাবলৈ সক্ষম হৈছে। মাৰ্ক্স হ'লে তেওঁৰ সহযোগী এঙ্গেলছৰ দৰে সাহিত্যানুৰাগী ব্যক্তি নাইবা সাহিত্য-সমালোচক নাছিল। *Communist Manifesto*ত এটা প্ৰশ্নবোধক বাক্য সন্নিবিষ্ট কৰা হৈছে। বাক্যটো এনে। "মানুহৰ ধাৰণা, অভিমত আৰু প্ৰত্যয়, এক কথাত কবলৈ গ'লে, মানুহৰ চেতনা, ভৌতিক জীৱনৰ অৱস্থাৰ আৰু তেওঁৰ সামাজিক সম্বন্ধ আৰু অৱস্থিতিৰ প্ৰত্যেক পৰিবৰ্তনৰ লগে লগে

---

two are alike, and that one only of all possess original excellence. Nay more. He has not attained to the very spark of genius itself in the essential quality and he does not show it to us in his analysis."—*Sainte Beuve*

সললি হয় বুলি বুজাৰ কাৰণে গভীৰ অন্তৰ্দৃষ্টিৰ প্ৰয়োজন হয় জানো ?"[৩২] মানুহৰ ধাৰণা আৰু প্ৰত্যয়বোৰ জাগতিক আৰু সামাজিক অৱস্থিতিৰদ্বাৰা নিৰূপিত হয় বুলি ওপৰৰ বাক্যটোৰ ব্যাখ্যা তুলি ধৰিব পাৰি। আনহাতে বাক্যটোৱে এইটো অৰ্থও প্ৰকাশ কৰিব পাৰে যে সামাজিক অৰ্থনৈতিক পৰিবেশৰ পৰিবৰ্তনৰ লগে লগে মানুহৰ চেতনাৰো পৰিবৰ্তন হয়। দ্বিতীয় ব্যাখ্যাটোৰ পিছত কোৱা কথাবোৰৰ লগত সঙ্গতি থকা যেন লাগে। "আৰ্টৰ ক্ষেত্ৰত এইটো ভালকৈ জনাজাত যে ইয়াৰ উচ্চতম-বিকাশৰ কোনো যুগৰ লগত সমাজৰ সাধাৰণ উন্নতি নাইবা ইয়াৰ আৰ্থিক ভেটি আৰু তাৰ মৌলিক সংগঠনৰ কোনো পোনপটীয়া সম্বন্ধ নাই।"[৩৩] ইয়াতে অতীত কালত হোৱা গ্ৰীকসকলৰ আৰ্টৰ বিকাশৰ কথা দৃষ্টান্তস্বৰূপে দাঙি ধৰিব পাৰি। মাৰ্ক্সে গ্ৰীকসকলক সাধাৰণ শিশু বুলি অভিহিত কৰিছে। তেওঁলোকৰ আৰ্টৰ ৰমণীয়তাৰ লগত আদিম স্তৰৰ সমাজখনৰ একো বিৰোধ নাই। ১৮৫৯ চনত হ'লে মাৰ্ক্সে পোনপটীয়াকৈ কৈছে যে বাস্তৱ জীৱনৰ ধৰণ কৰণে সামাজিক, ৰাজনৈতিক আৰু বৌদ্ধিক জীৱনৰ গতি সাধাৰণ ভাৱে নিৰূপিত কৰে।"[৩৪]

মাৰ্ক্সৰ মৃত্যুৰ পিছত এঙ্গেলছে বেলেগ বেলেগ মানুহলৈ লিখা কিছুমান চিঠিত সাহিত্যৰ কিছুমান সমস্যাৰ ওপৰত নিজৰ মত প্ৰকাশ কৰিছে। ৰেণে ওৱেলেকে তেওঁৰ *History of Modern Criticism* পুথিত এনে

৩২। "Does it require deep intuition to comprehend that man's ideas, views and conceptions, in one word, man's consciousness, changes with every transformation in the conditions of his material life, in his social relations and in his social existence ?"

৩৩। In art it is well-known that certain periods of highest development stand in no direct relation with the general development of society, nor with the material basis and the skeleton structure of its organisation.

৩৪। "The modes of material life determine the social, political and intellectual life processes in general."

—Quoted from *History of Modern Criticism* by Rene Wellek

কেইথনমান চিঠিৰ উল্লেখ কৰিছে। ১৮৮৫ চনৰ ২৬ নভেম্বৰত মিউনা কৌউৎস্কিলৈ (Miuna Kautsky) লিখা এখন চিঠিত সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰত ওপৰতে ওলাই থকা ধৰণৰ প্ৰচাৰৰ প্ৰতি তেওঁ অসন্তোষ প্ৰকাশ কৰিছে। তেওঁৰ মতে পৰিস্থিতিৰ আৰু কাৰ্যৰপৰা বাণী উদ্ভব হ'ব লাগে। সাৰ্বজনীন ভাবৰ গোট ৰূপটোক নতুন নামকৰণ কৰি 'টাইপ' বোলা হ'ল আৰু এইটোৱেই হ'ল এটা বিশিষ্ট ব্যক্তি-চৰিত্ৰ। এঙ্গেলছে মত প্ৰকাশ কৰি কৈছে যে ৰচকৰ অভিমত যিমানেই বেছি লুকাই থাকে সিমানেই আৰ্টৰ কাৰণে মঙ্গলজনক। যদিও এঙ্গেলছে ভৌগোলিক পৰিস্থিতি আৰু সামাজিক পাৰিপাৰ্শ্বিকতাই আৰ্টিষ্টৰ সৃজনী শক্তিৰ আৱশ্যকীয় উপাদান বুলি স্বীকাৰ কৰিছে তথাপি তেওঁ সামাজিক অৰ্থনৈতিক নিমিত্তবাদত (determinism) লাগি থকা নাই। এঙ্গেলছৰ চিঠিৰপৰা ওপৰত কোৱা কথাখিনিৰ সমৰ্থন বিচাৰি পোৱা যায় বুলি ৰেণে ওৱেলেকে মত প্ৰকাশ কৰিছে। ওৱেলেকৰ মতে "এঙ্গেলছে কঠোৰ অৰ্থনৈতিক নিমিত্তবাদৰপৰা (determinism) আঁতৰি আহিছে আৰু তেওঁ মুক্ত ভাৱে টেইনৰ ত্ৰয়ী, জাতি, সামাজিক পৰিবেশ, আৰু মুহূৰ্তৰ ব্যৱহাৰ কৰিছে।[৩৫]

সাহিত্য সম্বন্ধে মাৰ্ক্সৰ আদৰ্শ তেওঁৰ অনুগামী লোকসকলৰ হাতত বেছি কঠোৰ হৈ পৰিল। লেনিনে কৈছিল সাহিত্য হব লাগিব সংগঠিত পৰিকল্পিত আৰু সংযুক্ত সমাজবাদী দলীয় কৰ্মৰ এটা প্ৰধান অংশ। জন মেইনাৰ্ড কীন্সে তেওঁৰ *Treatise on Money* নামক পুথিত লিখিছে যে শেক্সপীয়াৰ "খ্যাতিসম্পন্ন হৈছিল এক প্ৰাণবন্ত উল্লসিত আৰু শাসক শ্ৰেণীয়ে অৰ্থনৈতিক উদ্বেগৰপৰা মুক্তিলাভ কৰা পৰিমণ্ডলৰ মাজত আৰু এই পৰিমণ্ডলৰো জন্ম হৈছিল লাভৰ আধিক্যৰ গৰ্ভত।"[৩৬] কিন্তু আচৰিত ৰকমে এনে সুস্থ পৰিবেশৰ মাজতে সৃষ্ট হৈছিল শেক্সপীয়াৰৰ ট্ৰেজেডিসমূহ।

৩৫। Engels has moved away from right economic determinism ; he freely uses Tain's Triad of race *milieu* and moment.

—*History of Modern Criticism*

৩৬। Shakespeare "flourished in the atmosphere of buoyancy, exhilaration and the freedom of economic cares felt by the governing class, which is engendered by the profit inflation."

মাৰ্ক্সৰ জড়বাদী সিদ্ধান্তৰ মতে লেখকৰ সামাজিক আৰু অৰ্থ-নৈতিক পৰিবেশে তেওঁৰ সৃষ্টি-কৰ্ম নিয়ন্ত্ৰিত কৰে। পিছৰ কালত মাৰ্ক্সৰ অনুগামী-সকলে হ'লে শ্ৰেণীগত বৈষম্য আৰু ৰাষ্ট্ৰৰ সাৰ্বভৌমত্বৰ ওপৰত গুৰুত্ব আৰোপ কৰিছে। এই সকলৰ মতে আৰ্টৰ কাৰ্য জনগণৰ অনুভূতি, ভাৱনা আৰু ইচ্ছা-শক্তিৰ ঐক্য-সাধনৰ চেষ্টা, যাতে এনে চেষ্টাৰ ফলত এই সকল লোকৰ উন্নতি সাধিত হয়। সাহিত্য জনগণৰ মুক্তিৰ বাহক হোৱা কাম্য। আৰ্টিষ্টৰ চকুৰ আগত উদ্দেশ্য হিচাপে থাকিব লাগে সামাজিক বাস্তবতা আৰু মানবিকতাৰ আদৰ্শ।

অৰ্থনৈতিক প্ৰভাৱ-পুষ্ট সমাজৰ প্ৰভাৱতে আৰ্টৰ সৃষ্টি বুলি তুলি ধৰা মত ভালেমান সমালোচকে সমৰ্থন নকৰে। এইটো অৱশ্যে সত্য কথা যে কলাকাৰ সামাজিক আৰু অৰ্থনৈতিক প্ৰভাৱৰ দ্বাৰা প্ৰভাৱান্বিত হয়। কিন্তু এইটো কথাও স্বীকাৰ্য যে আৰ্ট ব্যক্তিগত প্ৰতিভাৰহে সৃষ্টি। সামাজিক-অৰ্থনৈতিক অৱস্থাবোৰে সৃষ্টিৰ কাৰণে কলাকাৰক প্ৰেৰণা যোগায়। কলাকাৰে নিজৰ অন্তৰ্দৃষ্টিৰ ৰূপ দিয়ে আৰু ইয়াতেই হয় তেওঁৰ ব্যক্তিত্বৰ প্ৰকাশ। সৃষ্টিৰ সময়ত কলাকাৰে নিজৰ অন্তৰ্দৃষ্টিৰ প্ৰতিহে সচেতন হৈ থাকে আৰু তেতিয়া বহিঃ প্ৰভাৱৰ গুৰুত্ব নাইকিয়া হৈ পৰে। হেৰি লেভিনে ঠিকেই কৈছে যে "সাহিত্য আৰু সমাজৰ মাজৰ সম্বন্ধ পাৰস্পৰিক। সাহিত্য কেৱল সামাজিক কাৰণৰে ফল নহয়, ই সামাজিক ফলৰো কাৰণ।" গতিকে সমাজৰ লগত সম্বন্ধ থকা আৰ্ট আৰু সাহিত্য সামাজিক পটভূমিৰ ওপৰত বৰ্ধিত হয় কিয়নো ইয়াৰপৰা এই দুয়োটাই পুষ্টি লাভ কৰে। কিন্তু মানবীয় কৰ্মাভিনিবেশ নাইবা কবিকৰ্মৰ চেষ্টা নোহোৱাকৈ সাহিত্যৰ সৃষ্টি নহয়।

এডগাৰ এলান পো (১৮০৯-১৮৪৯)
Edgar Allan Poe

প্ৰখ্যাত আমেৰিকান কবি, চুটি গল্প লেখক আৰু সাহিত্য-তত্ত্বালোচক এডগাৰ এলান পোৱে আৰ্টৰ স্বতন্ত্ৰতাৰ ওপৰত যিমান গুৰুত্ব দিছে তালৈ চালে বহুতো লোকে তেওঁক কলাকৈবল্যবাদী মতবাদৰ অগ্ৰদূত বুলি কবলৈ ইচ্ছা কৰে। কবিতাই নৈতিক আদৰ্শ বহন কৰা উচিত নাইবা কবিতাৰ

লক্ষ্য সত্য—এনে ধৰণৰ কথাবোৰৰ তেওঁ বিৰোধিতা কৰে। "সত্যৰ প্ৰতিষ্ঠাৰ কাৰণে ভাষাৰ সৌষ্ঠৱতকৈ কঠোৰতাৰ আৱশ্যক। আমি সৰল, চমু আৰু সংক্ষিপ্ত হব লাগে। আমি শান্ত সমাহিত আৰু আবেগ-ৰহিত হোৱাৰো আৱশ্যক। এক কথাত কবলৈ গলে আমি এনে এটা মানসিক অৱস্থাত থাকিব লাগে, যিটো, যিমান দূৰ সম্ভৱ কাব্যিকতাৰ ঠিক বিপৰীত।"

এলান পোৱে কয় যে কবিয়ে সৎ আদৰ্শ নাইবা সত্যৰ সম্বন্ধে কবিব লগীয়া একো নাই। কবিৰ সম্বন্ধ সৌন্দৰ্যৰ লগত। কবিয়ে শাশ্বত সৌন্দৰ্য ঢুকি পাবলৈ সচেষ্ট হয় কাৰণ জাগতিক সৌন্দৰ্য এই বিৰাট সৌন্দৰ্যৰে প্ৰতিবিম্ব। তথাপি কবি বাহ্যিক জগতৰ অনুকৰণ কৰ্তা নহয়। কবিতা হল আত্মাৰ আবৰণৰ মাজেদি ইন্দ্ৰিয়বোৰে গ্ৰহণ কৰা অভিজ্ঞতাৰ পুননিৰ্মাণ। *Poetic Principle* বোলা ৰচনাত পোৱে লিখিছে, "প্ৰকাশ্যে নাইবা অপ্ৰকাশ্যে, পোনপটীয়াকৈ বা পৰোক্ষভাৱে এইটো ধৰি লোৱা হৈছে যে সকলো কবিতাৰ চৰম লক্ষ্য সত্য। কোৱা হয়, যে প্ৰত্যেকটো কবিতাই কোনো নৈতিক আদৰ্শৰ বাহক হব লাগে আৰু এনে নৈতিকতাৰ মানদণ্ডেৰে কবিতাৰ বিচাৰ কৰাও হয়। আমি এইটো আমাৰ মূৰত সুমাই লৈছোঁ যে কেৱল কবিতাৰ কাৰণে কবিতা লিখা আৰু এইটোৱেই আমাৰ পৰিকল্পনা বুলি প্ৰকাশ কৰা কাৰ্য যেন আমাৰ মাজত প্ৰকৃত কাব্য-মৰ্যাদা আৰু শক্তিৰ অভাৱ বুলি স্বীকাৰোক্তি কৰা হব। কিন্তু সৰল কথা হৈছে এয়ে যে এই স্বয়ং-সম্পূৰ্ণ কবিতাৰ বাহিৰে কোনো পূৰ্ণ পৰ্যায়ৰ মৰ্যাদাসম্পন্ন আৰু অতিশয় মহৎ কৃতি নাই, বা থাকিব নোৱাৰে। এই কবিতা কবিতাহে, আন একো নহয় আৰু সম্পূৰ্ণৰূপে ইয়াক লিখা হৈছে কবিতাৰ কাৰণেহে।"[৩৭]

৩৭। "It has been assumed tacitly and avowedly, directly and indirectly, that the ultimate object of all poetry is truth. Every poem, it is said, should inculcate a moral; and by this moral is the poetical merit of a work is to be adjudged......we have taken it into our heads that to write a poem simply for poem's sake and to acknowledge such to

পোৰ মতে মানব-মনক তিনিটা ভাগত ভগাব পাৰি—শুদ্ধ বুদ্ধি, ৰুচি আৰু নৈতিক সচেতনতা। এইবোৰৰ প্ৰত্যেকৰে বেলেগ বেলেগ কাৰ্য আছে। বুদ্ধিৰ সম্বন্ধ সত্যৰ লগত, ৰুচিৰ সৌন্দৰ্যৰ লগত আৰু নৈতিক চেতনাৰ ভাল আৰু বেয়া ধাৰণাৰ লগত। বুদ্ধি আৰু নৈতিক চেতনাৰ মাজতে আছে ৰুচি। ৰুচিয়ে আমাক প্ৰকৃতি আৰু সৌন্দৰ্যৰ পিনে আগ বঢ়াই নিব পাৰে।

পোৱে সৌন্দৰ্যৰ সংজ্ঞা দিয়া নাই কিন্তু তেওঁ ইয়াক স্বৰ্গীয় বুলি বিবেচনা কৰে। তেওঁ কয় যে জাগতিক জীৱনত আমি সৌন্দৰ্যৰ আংশিক আভাসহে লাভ কৰোঁ। পোৱে কবিৰ সৌন্দৰ্য-পিপাসাৰ আভাস দিয়াৰ অৰ্থে শ্বেলীৰ বাক্যাংশ উদ্ধৃত কৰি কৈছে যে ই "পতঙ্গৰ (moth) তাৰকাৰ প্ৰতি থকা আসক্তি।" জগতৰ সৌন্দৰ্যসমূহ ওপৰত থকা স্বৰ্গীয় সৌন্দৰ্যৰ ছাঁ মাথোন। ***Philosophy of Composition*** নামক ৰচনাত পোৱে লিখিছে, "যি ধৰণৰ সৌন্দৰ্যই নহওক, ইয়াৰ শ্ৰেষ্ঠ বিকাশৰ সময়ত সদায় অনুভবনশীল আত্মাৰ চকুপানী নিগৰে। কবিতাৰ সকলো সুৰৰ ভিতৰত বিষাদৰ সুৰেই স্বাভাৱিক।"৩৮ যদিও পোৱে স্বৰ্গীয় সৌন্দৰ্যৰ কথা কৈছে, তথাপি সৌন্দৰ্য সম্বন্ধে তেওঁৰ ধাৰণা সম্পূৰ্ণৰূপে প্লেটোৰ ধাৰণাৰ দৰে নহয়। চৰম সৌন্দৰ্যৰ লগত পোৰ সম্বন্ধ নাই। সৌন্দৰ্য কাৰণ নহয় কাৰ্যহে। আমি সৌন্দৰ্যৰ বিষয় অবহিত হওঁ কাৰণ আমি আমাৰ আত্মাৰ মাজত অনুভব ক'ৰো এক প্ৰকাৰ উদ্দীপনা। মানুহৰ মাজত এটা অমৰ সহজাত প্ৰবৃত্তি আছে। এই প্ৰবৃত্তিয়ে সদায় সৌন্দৰ্যৰ প্ৰতি আকৃষ্ট হৈ থাকে আৰু নিজেই এই সৌন্দৰ্য আহৰণ

---

have been our design, would be to confess ourselves radically wanting in the true poetic dignity and force—but the simple fact is that...there neither exists nor can exist any work more thoroughly dignified,—more supremely noble than this very poem—this poem *per se*—this poem which is a poem and nothing more, this poem written solely for the poem's sake."—*Poetic Principle*

৩৮। "Beauty of whatever kind, in its supreme development, invariably excites the sensitive souls to tears. Melancholy is thus the most legitimate of all poetic tones."

কৰিবলৈ সচেষ্ট হয়। আমাৰ চাৰিও কাষে যি সৌন্দৰ্যৰ ভৰাল আছে সেই সৌন্দৰ্যৰ মাজত যেন আমাৰ তৃপ্তি নাই। যি স্বৰ্গীয় সৌন্দৰ্য আছে তাকে চুকি পাবলৈ আমি চেষ্টা কৰোঁ। মৃত্যুৰ সিপাৰে থকা গৌৰৱৰ এক আনন্দ-ঘন পূৰ্ব ধাৰণাৰপৰা প্ৰেৰণা লাভ কৰি সময়ৰ বুকুত নানা তৰহৰ বস্তু আৰু ভাৱনাৰ সংযোগ সাধনৰ অন্তত সেই পৰম সৌন্দৰ্যৰ, যি সৌন্দৰ্যৰ উপাদান-বোৰ বোধহয় অনন্তৰে বস্তু সেই সৌন্দৰ্যৰ কণামাত্ৰ লাভ কৰিবলৈকো আমি প্ৰতিকূল অৱস্থাৰ লগত সংগ্ৰাম কৰোঁ। এইদৰে যেতিয়া কবিতা নাইবা সঙ্গীতৰ দ্বাৰা অভিভূত হৈ আমি নিজেই চকুপানী টোকোঁ, তেতিয়া সেই চকুপানী আনন্দৰ আতিশয্যৰ কাৰণে নহয় কিন্তু এই পৃথিৱীতে স্বৰ্গীয় আনন্দময় অৱস্থা লাভ কৰাৰ অসমৰ্থতাৰ কাৰণেহে। আমি এই আনন্দময় স্বৰ্গীয় অৱস্থাৰ কিঞ্চিৎ আভাস কবিতা আৰু সঙ্গীতৰ মাজত পাওঁ। কিন্তু এনে আভাস ক্ষণস্থায়ী আৰু অস্পষ্ট ।[৩৯]

এলান পোৰ সৌন্দৰ্যৰ ধাৰণাৰ মাজত কিছু অস্পষ্টতা আছে। তেওঁৰ মতে এটা কবিতাই আমাৰ মনত উন্নত প্ৰেৰণা যোগাব পাৰে। এনে প্ৰেৰণা বা উত্তেজনা ক্ষণস্থায়ী আৰু ইয়াক বেছি সময় ৰখাব নোৱাৰি। কবিতাই কিমানখিনি ভাবানুভূতি জন্মাব পাৰে তাৰে ওপৰতে নন্দনতাত্ত্বিক মূল্য নিৰ্ভৰ কৰে। "এইটোৰ সঙ্কেত দিয়াৰ মোৰ উদ্দেশ্য এয়ে যে এই নীতি প্ৰকৃততে স্বৰ্গীয় সৌন্দৰ্যৰ প্ৰতি মানবীয় আকাঙ্ক্ষা ; ইয়াৰ প্ৰকাশ

৩৯। "Inspired by an ecstatic prescience of the glories beyond the grave, we struggle, by multiform combinations among the things and thoughts of time, to attain to a portion of that Lovliness, whose very elements perhaps, appertain to eternity alone. And thus when by poetry or when by music the most entrancing of the poetic moods—we felt ourselves melted into tears, we weep then not as the Abbate Gravina supposest—through excess of pleasure ; but through a certain petulent, impatient sorrow at our inability to grasp now, wholly here on earth, at once and for ever, those divine and rapturous joys which through the poem or through the music we attain to but brief and interminate glimpses."

—*Poetic Principle*

সদায় আত্মাৰ উন্নত উদ্দীপনাৰ ৰূপত পৰিদৃষ্ট হয়। এনে উদ্দীপনা হৃদয় আলোড়িত কৰা ভাবানুভূতি আৰু যুক্তিৰ সন্তুষ্টি যোগোৱা সত্যৰপৰা স্বতন্ত্ৰ।"[৪০]

পাঠকৰ ওপৰত এটা কবিতাৰ প্ৰভাৱ একক আৰু অতুলনীয় হব লাগে। এটা দীঘল কবিতাৰ প্ৰভাৱ এনে হব নোৱাৰে। গতিকে দীঘল কবিতাবোৰ যেন এলানি চুটি চুটি কবিতাৰ সমষ্টি। একে বহাতে পাঠকে এটা কবিতা নাইবা এটা গল্প পঢ়ি শেষ কৰিব লাগে। এখন উপন্যাস একে বহাতে শেষ কৰিব নোৱাৰি আৰু যেহেতু কম সময়ৰ ভিতৰতে ইয়াক পঢ়ি শেষ কৰিব নোৱাৰি সেই হেতুকে সামগ্ৰিকতাৰ যি সুবিধা সেই সুবিধা উপন্যাসে নাপায়। চুটি গল্প লেখক এজনে সদায় একক প্ৰভাৱৰ প্ৰতি চকু ৰাখিব লাগে। কোনো শব্দ বা কোনো বাক্য যিটোৰ পূৰ্ব-পৰিকল্পিত আদৰ্শৰ লগত সঙ্গতি নাথাকে তেনে শব্দ বা বাক্য পৰিহাৰ কৰা উচিত।

এৰিষ্টটল আৰু অন্যান্য কিছুমান নন্দনতাত্ত্বিক লেখকে যেনে ঐক্যৰ কথা কৈছে তেনে জৈৱিক ঐক্যৰ আদৰ্শ পোৰ আগত নাই। পোৰ ক্ষেত্ৰত এই ঐক্য হল বিভিন্ন খণ্ডৰ যথোপযুক্ত সংযোগৰ ফলত পাঠকৰ মনৰ ওপৰত-পৰা প্ৰভাৱৰ ঐক্য। বিভিন্ন অংশৰ বিন্যাসৰ গুৰিতে থাকে যথাযথ চিন্তা আৰু উপযুক্ত নিৰ্বাচন। প্ৰেৰণাৰ বলত কবিতা সৃষ্টি হয় বুলি পোৱে নাভাবে। তেওঁৰ মতে কবি হ'ল প্ৰথমৰপৰা শেষলৈকে এজন সচেতন কলাকাৰ। *The Raven* বোলা কবিতাটো লিখাৰ প্ৰক্ৰিয়া বৰ্ণনা কৰি তেওঁ কৈছে যে "এই কবিতাটোৰ কোনো অংশই আকস্মিক ভাৱে উত্থাপিত বা অন্তৰ্দৃষ্টি প্ৰসূত নহয়। কামটো স্তৰে স্তৰে এটা গণিতৰ সমস্যাৰ দৃঢ় ফলাফলৰ দৰে পৰিণতিৰ পিনে আগ বাঢ়িছিল।"[৪১]

৪০। "It has been my purpose to suggest that while this principle itself is, strictly and simply, the Human Aspiration for supernal beauty, the manifestation of the principle is always found in an elevating excitement of the soul quite independent of that passion which is the intoxication of the Heart, or of that truth which is the satisfaction of the Reason."—*Poetic Principle*

৪১। "...No point in its composition is referable either to accident or intuition—that the work proceeded step by step

লিৰিক কবিতাৰ কাৰণে সঙ্গীতৰ আৱশ্যকতা পোৱে স্বীকাৰ কৰে। কবিতা হ'ল "লয়যুক্ত সৌন্দৰ্যৰ সৃষ্টি।" লিৰিক বা গীতিকবিতাৰ কাৰণে যেনেকৈ সঙ্গীতৰ আৱশ্যক তেনেকৈ চুটিগল্পৰ বাবে কাহিনী বা প্লটৰ আৱশ্যক। কবিসকল অকল কল্পনাবিলাসীয়ে নহয়, তেওঁলোক সচেতন কলাকাৰ। দোষহীন ৰূপ আৰু কবিতাৰ মাজত পোৱা সাংগীতিক ধ্বনিৰ ওপৰতে কবিতাৰ সৌন্দৰ্য নিৰ্ভৰ কৰে। বিষয়বস্তুতকৈয়ো কবিৰ আবেগাভিভূত মানসিক অৱস্থাৰ মূল্য বেছি। কবিতা এটাৰ স্বৰস্পন্দনৰ মূল্য আটাইতকৈ বেছি।

এলান পোৱে কবিতাৰ এটা নতুন তথ্য উদ্ভাবনৰ চেষ্টা কৰিছিল। এই চেষ্টা আংশিকভাৱে ফলবতী হৈছে। তেওঁ যিবোৰ কথা কৈছে সেইবোৰ সম্পূৰ্ণৰূপে নতুন নহয়। ভালকৈ পৰীক্ষা কৰি চালে তেওঁৰ কিছুমান ধাৰণা যে গ্ৰহণীয় নহয় এইটো ওলাই পৰে। প্ৰভাৱৰ ঐক্য সম্বন্ধে তেওঁৰ যি ধাৰণা সেই ধাৰণা ৰচনাৰ জৈৱিক ঐক্যৰ ধাৰণাতকৈ কোনো গুণে উন্নত নহয়। দীঘলীয়া কবিতাৰ ক্ষেত্ৰত তেওঁ যি দোষ দেখিবলৈ পাইছে সেই দোষ কবিৰ বিশেষ মানসিক স্থিতিৰ ফলত সৃষ্ট হোৱা আৰু পাঠকৰ ওপৰত ইযাৰ একক প্ৰভাৱ পৰা আদৰ্শৰ ভেটিত প্ৰতিষ্ঠিত। কবিতাই পাঠকৰ মনত যি ভাবানুভূতি উদ্বুদ্ধ কৰাৰ কথা তেওঁ কৈছে, সেই উদ্দীপন পোৰ মানত একপ্ৰকাৰ স্নায়বিক উত্তেজনাহে। কিন্তু আচলতে, কবিতাৰ মাধুৰ্য ক্ষণস্থায়ী ভাবানুভূতিৰ সঞ্চাৰৰ মাজতে শেষ হৈ নাযায়। কবিতাৰ এটা স্থায়ী মূল্য আছে আৰু কোনো কবিয়েই বোধহয় এই মূল্যৰ প্ৰতি সচেতন নোহোৱাকৈ নাথাকে।

ওৱাল্টাৰ পেটাৰ (১৮৩৯-১৮৯৪)
Walter Pater

উনবিংশ শতিকাৰ ষাঠীৰ দশকত ওৱাল্টাৰ পেটাৰ আৰু এলগেৰণ চুইনবাৰ্ণে পিউৰিটান প্ৰমূল্যৰ বিৰুদ্ধে প্ৰকাশ্যে মাত মাতিছিল। দুয়োজন লেখকেই আৰ্টৰ ওপৰত অধিক মূল্য আৰোপ কৰিছিল আৰু দুয়োৰেই

to its completion with the precision and rigid consequence of a mathematical problem."

ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য সৌন্দৰ্যৰ প্ৰতি প্ৰশংসাপৰ আছিল। কিন্তু পেটাৰে জীৱনৰ শেষৰফালে খ্ৰীষ্টিয়ান ধৰ্ম আৰু তাৰ ৰীতি-নীতিৰ প্ৰতি কিছু সহানুভূতিশীল হৈ পৰিছিল। সাধাৰণতে পিউৰিটান নীতিৰ সমৰ্থক পেটাৰ নাছিল। *Renaissance*ৰ শেষাংশত পেটাৰৰ এটা সন্দেহবাদী দৃষ্টিভঙ্গীৰ প্ৰকাশহে আমাৰ চকুত পৰে। তেওঁৰ ধাৰণা যে জগতখন সদায় পৰিবৰ্তনশীল। এই পৰিবৰ্তন বাহ্য জগতৰ পৰিবৰ্তন। আমাৰ মানসিক অৱস্থাও সংবেদন আৰু ভাৱনাৰ আনুক্ৰমিক স্থিতি মাথোন। বাহ্য জগতৰ ওপৰলৈ উঠি আমি সৎবস্তুৰ জ্ঞান লাভ কৰিব নোৱাৰোঁ। গতিকে মানুহে জীয়াই থকা দিনকেইটাত জীৱনৰপৰা যেনে সুবিধা লাভ কৰিব পাৰে সেই সুবিধা ল'ব লাগে। জীৱন যুদ্ধ নহয়, দৃশ্যহে। আমি বাহিৰত থকা জগতখনৰপৰা নানান অভিজ্ঞতা লাভ কৰোঁ। যদিও এই অভিজ্ঞতাবোৰ ক্ষণস্থায়ী আৰু চঞ্চল তথাপি অভিজ্ঞতা লাভ কৰা কৰ্তাজনৰ মানত এইবোৰৰ মূল্য আছে। পেটাৰৰ মতে অভিজ্ঞতাৰ ফলতকৈ অভিজ্ঞতাটোৱেই বেছি মূল্যবান। এটা গভীৰ আৰু বৈচিত্ৰ্যপূৰ্ণ অভিজ্ঞতাৰ চেতনাই হ'ল সকলো সৃষ্টিকৰ্মৰ মূল। সৃষ্টিকৰ্তাৰ জীৱনৰ সমুজ্বল মুহূৰ্তৰ মাজত আৰ্টে জন্ম লাভ কৰে আৰু এনে মুহূৰ্তৰ মাজতে ইয়াৰ সাৰ্থকতা নিৰ্ভৰ কৰে। আমি তৎক্ষণাৎ কলাকৃতিৰ দ্বাৰা প্ৰভাৱান্বিত হওঁ আৰু এনে তাৎকালিক প্ৰভাৱৰ সহাযতে ইয়াৰ মূল্য নিৰূপণ কৰা হয়, ইয়াৰ মাজত পোৱা বাণীৰ কাৰণে নহয় কিয়নো বাণীৰ চেতনা আমাৰ মনলৈ পিছতহে আহে।

পেটাৰে আৰ্টিষ্টক কল্পনাক্ষম মানুহ বুলি ভাবে। কলাকাৰে তথ্যক তথ্য হিচাপে উপস্থাপিত নকৰে কিন্তু তথ্যৰ চেতনাৰহে ৰূপ দিয়ে। সচেতন-ভাৱেই হওক বা অচেতনভাৱেই হওক আৰ্টিষ্টে জাগতিক বস্তুৰ সলনি বস্তুৰ চেতনা উপস্থাপিত কৰে আৰু এই কাৰণেই তেওঁক বোলা হয় আৰ্টিষ্ট আৰু উপস্থাপিত বস্তুক আৰ্ট। বিজ্ঞান হ'ল তথ্যৰ কাল্পনিক চেতনা। কলাকাৰে তথ্যৰ চেতনাৰ ৰূপদান কৰি আমাক কলাকৃতি দান কৰে। আন সকলো কলাৰ দৰে যি কলাই তথ্য, ৰূপ, ৰং বা অৱস্থাৰ অনুকৰণ কৰে সাহিত্য কলায়ো স্বতন্ত্ৰ ব্যক্তিত্বপূৰ্ণ আত্মাৰ লগত সম্বন্ধ থকা সেই তথ্যকে উপস্থাপন কৰে।[৪২]

৪২। "For just in proportion as the writer's aim, consciously or unconsciously comes to be transcribing not of the world,

সাহিত্য-কলাকাৰ শব্দপ্ৰেমী। তথ্যসম্বন্ধীয় কল্পনাশক্তিক ৰূপ দিয়াৰ সময়ত ব্যৱহাৰ কৰা শব্দ বা শব্দসমষ্টিৰ অৰ্থ তেওঁ জানে। এনে আৰ্টিষ্ট সাধাৰণতে পণ্ডিত 'লোক আৰু পাণ্ডিত্যোচিত বিবেচনাশক্তিও তেওঁৰ আছে। তেওঁ জানে যে এটা কথা প্ৰকাশ কৰাৰ কাৰণে এটাহে বাট আছে আৰু এইদৰে এটা ধাৰণা প্ৰকাশ কৰিবলৈ এটাহে উপযুক্ত শব্দ থাকে। তেওঁ উপযুক্ত ধাৰণা প্ৰকাশ কৰাৰ কাৰণে উচিত শব্দটোকেহে ব্যৱহাৰ কৰে আৰু যিবোৰ শব্দ অদৰকাৰী সেইবোৰ বৰ্জন কৰে।

সকলো ভাল ৰচনাৰে লক্ষ্য হ'ল ঐক্য। এইটো অনুকৰণমূলক বোধ বা দৃষ্টিৰ মূল ঐক্যৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰে। সমৃদ্ধ সাহিত্য-কলাৰ মাজত প্ৰাৰম্ভিক স্তৰতে শেষ স্তৰৰ পূৰ্ব-জ্ঞান লাভ কৰাব উপৰিও উপস্থাপন কৰ্মৰ পৰিকল্পনাও পাঠকৰ চকুত ধৰা দিয়ে। গঠনৰ দিশৰপৰা কলাকৃতি সম্পূৰ্ণ হ'ব লাগে।

পেটাৰে ভাল আৰ্ট আৰু মহৎ আৰ্টৰ মাজত পাৰ্থক্য দেখুৱাবলৈ চেষ্টা কৰিছে। যদিও তেওঁ আৰ্টৰ ফৰ্মৰ ওপৰত যথেষ্ট গুৰুত্ব দিছে তথাপি তেওঁ মত প্ৰকাশ কৰিছে যে বিষয়বস্তুৰ গুণ, মৰ্যাদা, বিচিত্ৰতা আৰু মহৎ লক্ষ্যৰ লগত তাৰ সম্বন্ধৰ ওপৰতহে মহৎ সৃষ্টি নিৰ্ভৰ কৰে; এক মহৎ কৃতিয়ে আমাক দেখুৱাই দিয়ে মানবজীৱনৰ পুনৰ গঠনৰ মাজত একপ্ৰকাৰ মানবতাৰ আত্মা।

সন্দেহবাদী ভালেমান উক্তি দেখিবলৈ পালেও পেটাৰৰ মনোবৃত্তি প্লেটোৰ আদৰ্শৰপিনে ঢাল খোৱা। Measure for Measure নামক ৰচনাখনত তেওঁ কৈছে যে আৰ্টৰ কিছু নৈতিক অৰ্থ আছে। এইটো নহয় যে কবিতা সদায় নৈতিকতাৰ ব্যাখ্যাকাৰ হ'ব পাৰে কিন্তু নৈতিকতাৰ এটা দিশকে ই স্বাভাৱিকতে উপস্থাপিত কৰে।[৪৩]

---

not of mere fact but of the sense of it, he becomes an artist, his work fine art; and good art (as I hope ultimately to show) in proportion to the truth of his presentment of that sense."—*Style*

৪৩। "It is not always that poetry can be the exponent of morality; but it is this aspect of morals which it represents most naturally."

কলাকৈবল্যবাদ
Art For Art's Sake

উনবিংশ শতিকাৰ মাজ ভাগত ফ্ৰান্স আৰু ইংলণ্ড, এই দুয়ো দেশতে আৰ্ট আৰু সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰত কলাকৈবল্যবাদৰ আদৰ্শ এটা শক্তিশালী মতবাদ হিচাপে প্ৰতিষ্ঠিত হৈ সেই শতিকাৰ শেষাংশলৈকে ই চলি আছিল। জীৱনৰ আন প্ৰমূল্য যেনে নৈতিকতা, আধ্যাত্মিকতা, পাৰ্থিব উপযোগিতা প্ৰভৃতিৰ লগত আৰ্টৰ মূল্যৰ সম্বন্ধ কি—এই প্ৰশ্ন নন্দনতত্ত্বৰ প্ৰাচীন লেখকসকলৰ মনৰ মাজতো উপস্থিত হৈছিল। প্লেটো, এৰিষ্টটল আৰু লঙ্গিনাছে আৰ্ট আৰু নৈতিকতাৰ মাজত সম্বন্ধ বিচাৰি পাইছিল। থুলমূলকৈ কবলৈ গলে এইসকল লেখকৰ মানত আৰ্টৰ লক্ষ্য হল আনন্দ আৰু শিক্ষা দান কৰা। ৰেনেছাঁৰ সময়ত ধ্ৰুপদী তত্ত্বৰ কিছু সালসলনি হৈছিল আৰু এই সময়ত কেইবাজনো লেখকে দ্বিধাহীনভাৱে মত প্ৰকাশ কৰি কৈছিল যে আৰ্টৰ ক্ষেত্ৰত শিক্ষাদানতকৈ আনন্দ-দানৰ আৱশ্যকতাই বেছি। অষ্টাদশ শতিকাৰ মাজ ভাগত উইঙ্কেলমেনে (Winckelmann) কৈছিল যে আৰ্টৰ লক্ষ্য হ'ল সৌন্দৰ্য আৰু ই সততাৰ আদৰ্শৰপৰা স্বতন্ত্ৰ। তথাপি আৰ্টৰ স্বতন্ত্ৰতাৰ মুখ্য প্ৰবক্তা হল ইমানুৱেল কাণ্ট। *Critique of Judgment* পুথিত তেওঁ সন্দেহাতীতৰূপে প্ৰমাণ কৰিছে যে কলাকাৰৰ কাৰ্য তত্ত্বীয় বা ব্যৱহাৰিক কাৰ্যৰ দৰে নহয়, বৰং ই এক প্ৰকাৰ স্বতন্ত্ৰ কৰ্মাভিনিবেশ যিহে আমাক সকলো ধৰণৰ উপযোগিতাৰ ভাবমুক্ত এক প্ৰকাৰ নিৰাসক্ত আনন্দ দান কৰে। মানুহে বাহ্য-প্ৰকৃতিৰপৰা জ্ঞান লাভ কৰে; তেওঁ প্ৰকৃতি-বুকুত থাকি নিজৰ বিষয়েও জ্ঞান লাভ কৰে। "তেওঁৰ বাহিৰত থকা প্ৰকৃতিৰ মাজত তেওঁ বিচাৰে সত্য আৰু নিজৰ মাজত তেওঁ বিচাৰে ধাৰ্মিকতা।"[৪৪] প্ৰত্যক্ষ জ্ঞান লাভ কৰা এই দুটা শক্তিৰ উপৰিও মানুহ বিচাৰ-ক্ষমতাৰ অধিকাৰী আৰু এই শক্তিৰ ওপৰতে নন্দনতাত্ত্বিক অনুভূতিৰ ভিত্তি। এই নন্দনতাত্ত্বিক বিচাৰে বস্তু-প্ৰকৃতিৰ সম্বন্ধে আমাক বিশেষ খবৰ দিব নোৱাৰে। ই আমাৰ বাসনা বা অনুৰাগৰ লগতো সংযুক্ত নহয়। যদিও এই বিচাৰ

৪৪। "In nature outside himself he seeks for truth, in himself he seeks for goodness."—*What is Art* by Tolstoy

প্ৰত্যয়মুক্ত তথাপি ই সৰ্বজনৰ বাবে সত্য বুলি দাবী কৰা হয়। "নন্দনতাত্ত্বিক কৰ্মাভিনিবেশ স্বতন্ত্ৰভাৱে থকা গোট বস্তুৰ সহজানুভূতি (intuition)। ই বিজ্ঞান নাইবা ঐতিহাসিক অবস্থিতিৰ প্ৰত্যয়মুক্ত আৰু এই গোট বস্তুটো শেষত গৈ আমাৰ এক প্ৰকাৰ মানসিক অৱস্থা মাথোন হয়।······সৌন্দৰ্য কামনা বা নৈতিকতাৰ সৈতে অভিন্ন বুলি ধৰিব নালাগে। তাৰোপৰি, সংবেদনা নাইবা মনোহৰ সংবেদনাৰ লগতো ইয়াক ভুলকৈ মিহলাই পেলাব নোৱাৰি।"[৪৫] নন্দনতাত্ত্বিক কাৰ্য আমি আমাৰ অনুভূতিৰ যোগেদি জানিব পৰা এক প্ৰকাৰ কাৰ্য।

উনবিংশ শতিকাৰ মাজ ভাগত ফ্ৰান্সত কাণ্টৰ নন্দনতাত্ত্বিক সিদ্ধান্তৰ প্ৰভাৱ বিশেষভাৱে অনুভূত হৈছিল। সাহিত্যিকসকলে বিশুদ্ধ আৰ্ট আৰু বিশুদ্ধ কবিতাৰ কথা কৈ যেন আনন্দ পাইছিল। ফৰাচী কবি থিওফিল গটিয়াৰে (Gautier) স্পষ্টকৈ কৈছিল যে কলাকৌশলৰ পূৰ্ণতাৰ বাহিৰে আন কোনো আদৰ্শ কবিৰ আগত থকা উচিত নহয়। গতিকে এই সময়ত ৰূপৰ সৌন্দৰ্য-বৰ্দ্ধনেই কবিতাৰ প্ৰধান লক্ষ্য বুলি বিবেচিত হৈছিল। ফৰাচী সাহিত্যৰ ইতিহাসত কেজামিয়াই কৈছে যে গটিয়াৰেই কলাকৈবল্যবাদৰ প্ৰতিষ্ঠাতা। তেওঁ লিখিছে, "এই সময়তে আৰ্টৰ দাবী সাৰ্বভৌম হৈছিল আৰু গটিয়াৰেই কলাকৈবল্যবাদৰ প্ৰতিষ্ঠাতা আছিল। উনবিংশ শতিকাৰ মধ্য আৰু শেষাংশত ফৰাচী আৰু অন্যান্য সাহিত্যৰ মাজতো এই তত্ত্বৰ বিকাশ পৰিলক্ষিত হৈছিল। ফ্ৰান্সত এইটো সম্পূৰ্ণৰূপে নতুন নাছিল। পৰম্পৰা আৰু কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত ধ্ৰুপদী আদৰ্শৰ লগতো ইয়াৰ সম্বন্ধ আছিল।"[৪৬]

৪৫। "Aesthetic activity is the intuition of the individual as it is in itself, transcending or escaping the concepts both of science and of historical existence and further this individual, is, in the last resort, a state of our mind···Beauty is not to be identified either with the desirable or with the moral. Nor can it be confounded with sensation or with pleasant sensation."

—*The Theory of Beauty* by Carrit, Chapter V

৪৬। "It was now that the claims of art become paramount, and it was Gautier who founded the school of *Art*

সৌন্দৰ্যৰ ভুক্তিয়ে নিজে জীৱনৰ মূল্য বঢ়াই তুলিব পাৰে বুলি হোৱা ধাৰণা প্ৰচলিত হৈ ফ্ৰান্স, ইংলণ্ড আৰু আমেৰিকাত ই লাহে লাহে বিয়পি পৰিছিল। প্ৰখ্যাত আমেৰিকান কবি আৰু চুটি গল্প লেখক এডগাৰ এলান পোৱে কবিতাৰ কাৰণে কবিতাৰ সৃষ্টি কৰাৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিছিল। কবিতা বা সঙ্গীতৰ মাজত থাকিবলগীয়া আৱশ্যকীয় বস্তু হল সৌন্দৰ্য আৰু ইয়াৰ লগত সত্যৰ কোনো সম্বন্ধ নাই। যিজন মানুহে সৌন্দৰ্য আৰু সত্যৰ তেল আৰু পানীৰ মিলন ঘটাবলৈ সচেষ্ট হয় তেওঁ নিশ্চয় তত্ত্ব-পাগল।[৪৭] তেওঁ আকৌ কৈছে "মই চমুকৈ কবিতাৰ সংজ্ঞা দি কম যে কবিতা হল লয়যুক্ত সৌন্দৰ্যৰ সৃষ্টি। ইয়াৰ প্ৰধান বিচাৰক হ'ল ৰুচি। বুদ্ধি বা বিবেকৰ লগত ইয়াৰ সমান্তৰাল সম্বন্ধহে আছে। প্ৰাসঙ্গিক ৰূপত নহ'লে কৰ্তব্য বা সত্যৰ লগত ইয়াৰ কোনো সংস্ৰব নাই।"[৪৮] কবিতাই বিশুদ্ধ আৰু উন্নত ধৰণৰ আনন্দ দান কৰে। ইয়াৰ মাজত থকা সৌন্দৰ্যৰ সংস্পৰ্শত এনে আনন্দ জাগে। অকল সৌন্দৰ্যৰ ধ্যান-ধাৰণাৰ ফলতে কাব্যিক আবেগ বোলা আত্মাৰ উদ্দীপনা আমি লাভ কৰোঁ। এই আবেগ সত্যৰপৰা সম্পূৰ্ণৰূপে পৃথক কাৰণ সত্য হল যুক্তিৰ সন্তুষ্টি। ই প্ৰচণ্ড আবেগৰ পৰাও পৃথক কাৰণ এনে প্ৰবল আবেগ এক প্ৰকাৰ হৃদয়ৰ উদ্দীপনা। "গতিকে মই উদাত্ততাৰ ধাৰণাকো সৌন্দৰ্যৰ অন্তভু'ক্ত কৰি কওঁ যে সৌন্দৰ্যই কবিতাৰ

---

for Art's Sake, a development clearly recognised in French and other literatures of the middle and the later years of the nineteenth century. In France it was not wholly a novelty; it had certain links with Tradition and with classicism in some respects."—*History of French Literature.*

৪৭। "He must be Theory-mad—who—persists in attempting to reconcile the obstinate oils and waters of poetry and truth."—*Poetic Principle.*

৪৮। "I would define, in brief, the poetry of words as rhythmical creation of beauty. Its sole arbiter is taste. With the intellect or with the conscience it has only collateral relations. Unless incidently, it has no concern whatever either with duty or with Truth."—*Poetic Principle* by Poe.

ক্ষেত্ৰ, কাৰণ এইটো এটা ওপৰতে ওলাই থকা আৰ্টৰ নিয়ম যে যিমান দূৰ সম্ভৱ কাৰ্য পোনপটীয়াকৈ কাৰণৰপৰা উদ্ভৱ হব লাগে। কবিতাৰ পৰা যে বিশেষ একপ্ৰকাৰ উন্নয়ন ক্ষিপ্ৰ গতিত লাভ কৰা যায়—এই কথা এতিয়ালৈকে অস্বীকাৰ কৰাৰ দুৰ্বলতা কেৱে দেখুৱা নাই।"[৪৯] *Philosophy of Composition*অত পোৱে কৈছে যে সৌন্দৰ্য এটা গুণ নহয়, ফলহে আৰু এই ফল গভীৰ আৰু বিশুদ্ধ আত্মাৰ উন্নয়ন। এই উন্নয়ন বুদ্ধি বা হৃদয়ৰ উন্নয়ন নহয়। গতিকে পোৱে কবিতাৰ ক্ষেত্ৰত সৌন্দৰ্যকে সাৰ্বভৌম গুণ বুলি স্বীকাৰ কৰিছে আৰু ইয়াৰ ৰসগ্ৰহণৰ বাবে আন কোনো কথাৰে আৱশ্যক বুলি ভবা নাই।

উনবিংশ শতিকাৰ চল্লিশৰ দশকত ইংলণ্ডত সৌন্দৰ্য বা কান্তিবাদৰ লক্ষণ পৰিদৃষ্ট হয়। ১৮৩১ খৃষ্টাব্দত টেনিছনৰ কবিতাৰ সমালোচনা-প্ৰসঙ্গত হালামে মত প্ৰকাশ কৰিছিল যে কবিয়ে আন সকলো জাগতিক আৰু নৈতিক আদৰ্শ পাহৰি ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য সৌন্দৰ্যৰ প্ৰতিহে সদায় চকু ৰাখিব লাগে। সৃষ্টিৰ সময়ত যদি আৰ্টিষ্টে সৌন্দৰ্যৰ আদৰ্শৰ বাহিৰে আন আদৰ্শৰ-দ্বাৰা মন ভাৰাক্ৰান্ত হবলৈ এৰি দিয়ে, তেতিয়া ভুৱা আৰ্টৰহে সৃষ্টি হব। এলান পো, বোড্‌লেয়াৰ আৰু চুইনবাৰ্ণেও প্ৰায় একে ধৰণেই কথা কৈছিল।

ৰোমাণ্টিক লেখক সকলে কল্পনাক উচ্চ স্থান দিছিল আৰু তেওঁলোকে ভাবিছিল যে কাব্য-ৰচনাৰ মূলতে আছে এই কল্পনা-শক্তি। কোলৰিজে প্ৰমাণ কৰি দেখুৱাইছিল যে কল্পনাই হল সৃষ্টিক্ষম কৰ্মঠ শক্তি যি শক্তিয়ে ধৰাবন্ধা নিয়মাধীন হব নোখোজে। অনুমান কৰা হৈছিল যে এটা কবিতা স্বয়ং সৃষ্ট বস্তু। কবি এক প্ৰকাৰ অতুলনীয় ভাব-প্ৰৱণতাৰ অধিকাৰী। উত্তৰ ৰোমাণ্টিক যুগত সাধাৰণ জীৱন-প্ৰবাহৰপৰা আঁতৰি থকা এটা ভাব-

৪৯। I make beauty, therefore—using the word as inclusive of the sublime—I make beauty the province of the poem, simply because it is an obvious rule of art that effects should be made to spring as directly as possible from the causes : no one as yet having been weak enough to deny that the peculiar elevation in question is at least most readily attainable in the poem."—*The Poetic Principle* by Poe.

প্ৰবণ আত্মা বুলি কবি বিবেচিত হৈছিল। সাধাৰণ মানুহতকৈ কবি যে এজন শ্ৰেষ্ঠ ব্যক্তি, এই কথা টেনিছনে ভাবিছিল আৰু কৈছিলো। বোডলেয়াৰে আকাশৰ ওপৰেদি উৰি ফুৰা এটা আল্‌বাট্ৰছৰ লগত কবিক তুলনা কৰিছিল। গতিকে উনবিংশ শতিকাত কবি সকলে বসতি কৰা সমাজৰ মাজত এক মৰ্যাদাপূৰ্ণ আসন লাভ কৰিছিল। জাৰ্মান লেখক উইঙ্কেলমেনৰ বিষয়ে লিখোঁতে পেটাৰে কৈছে যে মানব-জীৱনক নতুন আৰু আকৰ্ষণীয় ৰূপত উপস্থাপিত কৰাৰ দক্ষতা আৰু অভিজ্ঞতাৰ নিম্ন খাপৰ জগতৰ তুলনাত এখন সুখ-সন্তোষৰ নতুন জগতৰ সৃষ্টি-ক্ষমতাৰ ওপৰত কলাকাৰৰ সৃষ্টিধৰ্মী প্ৰতিভাৰ ভিত্তি প্ৰতিষ্ঠিত হয়। আৰ্টৰ বহিৰঙ্গৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিয়া দিশত চুইনবাৰ্ণৰ ভাষা বেছি শক্তিশালী ৰূপত প্ৰকাশিত হৈছে। জৰ্জ মুৰে কবিৰ ব্যক্তিত্বৰ লগত সম্বন্ধ নথকা এক প্ৰকাৰ বিশুদ্ধ কবিতাৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিছে। আমেৰিকান চিত্ৰশিল্পী হুইষ্ট্‌লাৰে অভিমত প্ৰকাশ কৰিছিল যে চিত্ৰশিল্পত বিষয়বস্তু নহয়, সংযোগ বা সংগঠনহে বেছি আৱশ্যক। ৰাস্কিন আৰু হুইষ্ট্‌লাৰৰ মোকৰ্দমাৰ মূল কথা আছিল দুটা বেলেগ বেলেগ ধাৰণাৰ মাজত থকা সংঘাত—কলাকৃতি কেৱল বস্তুৰ অনুকৰণ নে সৃষ্টি হিচাপে ইয়াৰ বিভিন্ন অংশৰ পাৰস্পৰিক সংলগ্নতা। ৰাস্কিন আছিল নীতিবাদী। তেওঁৰ মতে যি ছবিৰ মাজত মহৎ আৰু বিচিত্ৰ ধৰণৰ ভাব আছে সেই ছবিৰ অঙ্কন কুৎসিত হলেও সি ধুনীয়াকৈ প্ৰকাশ কৰা কিন্তু মহৎ আৰু বিচিত্ৰ ভাব নথকা আন এখন ছবিতকৈ শ্ৰেষ্ঠ। ভাবপ্ৰকাশৰ আদৰ্শতকৈ কলাকৌশলৰ গুৰুত্ব কেতিয়াও বেছি হব নোৱাৰে।

আই এ ৰিচাৰ্দছে তেওঁৰ *Principles of Literary Criticism* পুথিত লিখিছে যে ইংলণ্ডত কলাকৈবল্যবাদৰ আদৰ্শ বিয়পি পৰাৰ কাৰণ কেইবাটাও আছে। আংশিক ৰূপে ই হুইষ্ট্‌লাৰ আৰু পেটাৰৰ প্ৰভাৱৰ ফল হব পাৰে। ৰাস্কিনৰ নীতিবাদী আদৰ্শৰ প্ৰতিক্ৰিয়া স্বৰূপেও ই প্ৰসাৰ লাভ কৰিব পাৰে, নাইবা জাৰ্মান নন্দনতাত্ত্বিক লেখকসকলৰ প্ৰভাৱৰ কাৰণেও এই আদৰ্শৰ প্ৰতি মানুহৰ অনুৰাগ বাঢ়িব পাৰে।

ইংলণ্ডত চুইনবাৰ্ণে কলাকৈবল্যবাদৰ ধ্বনি তুলিছিল; কিন্তু অস্কাৰ ওৱাইল্ডৰ হাতত এই আদৰ্শৰ চৰম পৰিণতি দেখিবলৈ পোৱা গৈছিল। সমসাময়িক তিনিটা ধাৰণাৰ বিপক্ষে তেওঁ আপত্তি তুলিছিল। এই তিনিটা

হ'ল বাস্তববাদ, নৈতিকতাবাদ আৰু আত্ম-প্ৰকাশৰ লগত আৰ্টৰ একীকৰণ। ওৱাইল্ডে মত প্ৰকাশ কৰিছিল যে আৰ্টে জীৱনক অনুকৰণ কৰাৰ সলনি ইয়াক উন্নত কৰাৰ আদৰ্শেহে লব লাগে। নীতিবাদী লোকসকলৰ বিপক্ষে তেওঁ কৈছিল যে সকলো আৰ্টেই নীতি বিগৰ্হিত।[৫০] আৰ্ট যে আত্মপ্ৰকাশ এই বুলি প্ৰচলিত হৈ থকা ধাৰণাৰ বিপক্ষে তেওঁ কৈছিল যে এটা সুন্দৰ বস্তুৰ সৌন্দৰ্যৰ অৰ্থ বস্তুটো দেখা মানুহজনৰ আত্মাত যেনেকৈ আছে সৃষ্টিকৰ্তাৰ মনতো তেনেকৈহে আছে। ওৱাইল্ডৰ মতে কলাকাৰৰ অনুভূতিৰ গাঢ়তাতকৈয়ো কলাকৌশলৰ মূল্য বেছি। অস্কাৰ ওৱাইল্ডৰ আৰ্টৰ সিদ্ধান্ত তিনিটা দিশৰপৰা চাব পাৰি। প্ৰথমতে আৰ্টে নিজকে প্ৰকাশ কৰাৰ বাহিৰে আন কাকো প্ৰকাশ নকৰে। ভাৱনাৰ দৰে ইয়াৰ এটা স্বাধীন জীৱন আছে; গতিকে আপোন গতিপথৰ মাজেদিহে ইয়াৰ বিকাশ হয়। বাস্তবতাৰ আদৰ্শ অনুসৰণ কৰা যুগতো ই বাস্তববাদী নহয় আৰু বিশ্বাসৰ প্ৰাধান্যৰ যুগতো ই আধ্যাত্মিকতাপূৰ্ণ নহয়। গতিকে ই যুগ-প্ৰভাৱৰ সৃষ্টি হোৱাৰ সলনি বৰং ই পোনপটীয়াকৈ যুগ-প্ৰভাৱৰ বিৰোধী আৰু ইয়াৰ যি ইতিহাস আছে সেই ইতিহাস নিজৰ উন্নতিৰ ইতিহাস। দ্বিতীয়তে, জীৱন আৰু জগতৰ প্ৰতি আসক্ত হৈ তাৰপৰা ধাৰণা আহৰণৰ ফলতে বেয়া আৰ্টৰ সৃষ্টি। আৰ্টে জীৱন আৰু প্ৰকৃতিক কেতিয়াবা কেতিয়াবা কেচা সামগ্ৰী হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰিব পাৰে কিন্তু আৰ্টত ব্যৱহাৰ কৰাৰ আগতে সেইবোৰ আৰ্টৰ ৰীতিলৈ ৰূপান্তৰিত হব লাগিব। যিটো সময়তে আৰ্টে কল্পনাক বিসৰ্জন দিয়ে সেই সময়তে আৰ্টে সকলো বিসৰ্জন দিয়ে। তৃতীয়তে, আৰ্টে জীৱনক যিমান অনুকৰণ কৰে, জীৱনে আৰ্টক তাতকৈ বেছিকৈ অনুকৰণ কৰে।[৫১]

জীৱনে আৰ্টক বেছিকৈ অনুকৰণ কৰাৰ কথাটো অলপ বহলাই ব্যাখ্যা কৰাৰ আবশ্যক। *Decay af Lying* বোলা ৰচনাখনত ওৱাইল্ডে লিখিছে যে ডাঙৰ ডাঙৰ কলাকাৰসকলে একোটা নমুনা আৱিষ্কাৰ কৰে আৰু জীৱনে ইয়াক অনুকৰণ কৰিবলৈ যত্ন লয়। এনে উক্তিৰ সমৰ্থনত তেওঁ

৫০। "All art is immoral."—*The Critic as Artist*

৫১। "Life imitates art far more than art imitates life."
—*The Decay of Lying*

দৃষ্টান্ত দিছে। তেওঁ কৈছে যে জীৱনৰ ভিত্তি হ'ল প্ৰকাশৰ বাসনা আৰু আৰ্টৰপৰা আমি বিচিত্ৰ ধৰণৰ প্ৰকাশভঙ্গী পাওঁ। এইবোৰ আমি সহজে আয়ত্ত কৰিবও পাৰোঁ।

ওৱাইল্ডে তুলি ধৰা যুক্তি বিশ্বাসযোগ্য নহয়। বিৰোধাভাস থকা তেওঁৰ বাক্যবোৰৰ মাজত কেতিয়াবা কেতিয়াবা যুক্তিৰ সম্বন্ধ বিচাৰি পোৱা নাযায়। তেওঁ যে অকল জীৱনৰ ওপৰতে গুৰুত্ব নিদিয়াকৈ আছে এইটো নহয়। প্ৰকৃতিৰ প্ৰতিও তেওঁৰ অৱহেলা স্পষ্ট। কলাকৃতিৰ সযত্ন-বৰ্ধিত সৌন্দৰ্যৰ তুলনাত প্ৰকৃতি ৰুক্ষ আৰু পাৰিপাট্যহীন। মানুহে প্ৰকৃতিক ভাল পায় কাৰণ আৰ্টে ইয়াৰ সৌন্দৰ্য উপলব্ধিৰ শিক্ষা দিয়ে। এইবোৰ কথা সত্য বুলি ধৰিলেও কব লাগিব যে এইবোৰ অৰ্ধ সত্যহে। ওৱাইল্ডে আন মানবীয় কাৰ্যৰ তুলনাত আৰ্টৰ সাৰ্বভৌমত্ব দেখুৱাৰ কাৰণে ইয়াৰ এটা দিশৰ ওপৰতেহে বিশেষ গুৰুত্ব দিছে। সত্যতকৈ সৌন্দৰ্যৰ লগত আৰ্টৰ বেছি সম্বন্ধ। ই নিজকে প্ৰকাশ কৰাৰ বাহিৰে আন একোকে প্ৰকাশ নকৰে।

ওৱাইল্ডে আৰ্টৰ ৰূপৰ ওপৰত সৰ্বাধিক গুৰুত্ব দিছে! তেওঁ কব খোজে যে আমি আৰ্টৰ বিষয়বস্তুৰ প্ৰতি কম বেছি ৰকমে উদাসীন হব লাগে। ব্ৰেড্‌লিৰ দৰে তেওঁ আৰ্টৰ বিষয়বস্তু আৰু ৰূপ একেটা বস্তুৱেই বুলি গণ্য কৰা নাই। ওৱাইল্ডৰ মতে কবিতা আৰু নাটকৰ বহিৰাকৃতিগত কিছুমান লক্ষণ আছে আৰু এইবোৰে বহন কৰা ভাৱনাৰ বিচাৰ নকৰাকৈয়ো এইবোৰৰ গুণাগুণ নিৰূপণ কৰা যায়। অষ্টাদশ শতিকাত ভাষাক ভাবৰ আভৰণ বুলি ধৰা হৈছিল। সৌন্দৰ্যবাদী লেখকসকলৰ মতে সাহিত্যকৃতিৰ আলোচনাৰ কাৰণে এই আভৰণৰ মূল্য সবাতোকৈ বেছি। কিন্তু আচলতে যেতিয়া আমি এটা কবিতাৰ আলোচনা কৰোঁ তেতিয়া আমি ইয়াৰ বিষয়বস্তু বা ৰূপৰ বিষয়ে স্বতন্ত্ৰভাৱে আলোচনা নকৰোঁ কিন্তু আমি বিচাৰ কৰোঁ সমগ্ৰ কবিতাটোৰ বিষয়েহে। গতিকে বিষয়বস্তু আৰু ইয়াৰ ৰূপৰ মাজৰ সম্বন্ধটো এৰাব নোৱাৰা সম্বন্ধ যেন লাগে। সমগ্ৰ কবিতাৰে যিটো আবেদন সেই আবেদনৰ বিভাজনৰ সম্ভৱ নহয়। ওৱাইল্ড আৰু আন আন সৌন্দৰ্যবাদী লেখকসকলে বিষয়বস্তুৰ ওপৰত কোনো গুৰুত্ব আৰোপ কৰিব খোজা নাই কাৰণ বিষয়বস্তুটো নৈতিক নাইবা আন কোনো আদৰ্শৰে জুখিব পাৰি আৰু সৌন্দৰ্যবাদী লেখকসকল এই ধাৰণাৰ মূঠেই পক্ষপাতী নহয়।

এ. চি. ব্ৰেড্‌লিয়ে *Oxford Lectures on Poetry* ত কবিতা কবিতাৰ কাৰণে বুলি উত্থাপিত কৰা মতবাদৰ পৰ্যালোচনাৰ ফলত কেইটামান উল্লেখযোগ্য প্ৰশ্নৰ অবতাৰণা কৰিছে। তেওঁ লিখিছে, "কবিতা কবিতাৰ কাৰণে বুলি কোৱা তত্ত্বটোৱে তেনেহলে অভিজ্ঞতাৰ বিষয়ে আমাক কি কয়? মই বুজা মতে ই এইবোৰ কথা কয়:—প্ৰথমতে এই অভিজ্ঞতাটো নিজেই সম্পূৰ্ণ; ইয়াৰ নিজা বৈশিষ্ট্যৰ কাৰণেই এনে অভিজ্ঞতা লাভ কৰাৰ যোগ্য। ইয়াৰ এটা আভ্যন্তৰীণ মূল্য আছে। ইয়াৰ পিছত, ইয়াৰ কাব্যিক মূল্য ইয়াৰ ভিতৰত থকা একমাত্ৰ মূল্য। সাংস্কৃতিক আৰু ধৰ্মীয় দিশত কবিতাৰ আন কিছুমান দূৰবৰ্ত্তী প্ৰমূল্যও থাকিব পাৰে কাৰণ কবিতাই শিক্ষাদান কৰে আৰু প্ৰচণ্ড আবেগ কোমোলায় নতুবা এটা ভাল আদৰ্শক আগুৱাই দিয়ে। তাৰোপৰি, ইযে কবিলৈ আনে যশস্যা, ধন আৰু সমাহিত বিবেক। কিন্তু এই দূৰবৰ্ত্তী প্ৰমূল্যবোৰে এটা আনন্দজনক অভিজ্ঞতা হিচাপে পোনপটীয়াকৈ ইয়াৰ মূল্য নিৰূপিত নকৰে। গতিকে ইয়াক সম্পূৰ্ণৰূপে ভিতৰৰপৰা বিচাৰ কৰিব লাগে। এই দুটাৰ বাহিৰেও তত্ত্বটোত (বাধ্যবাধক হিচাপে নহলেও) এটা তৃতীয় কথা সংযোগ কৰা হয়। দূৰবৰ্ত্তী লক্ষ্যৰ বিবেচনাই, কৰ্তাৰ সৃষ্টি-কাৰ্যৰ মাজতে হওক বা পাঠকৰ অভিজ্ঞতা লাভৰ কাৰ্যতে হওক, মূল্য নিম্নগামী কৰাৰ সহায়ক হয়। ই এইটো কৰে কাৰণ কাব্যিক পৰিমণ্ডলৰপৰা ইয়াক আঁতৰাই অনাত ইয়াৰ প্ৰকৃতিৰ পৰিবৰ্তন সাধিত হব পাৰে। ইয়াৰ স্বভাৱ হল এযে যে ই বাস্তৱ জগতৰ নকল নাইবা ইয়াৰ এটা অংশও নহয় (আমি যি ধৰণে বাক্যাংশ বুজোঁ) কিন্তু ই নিজেই এখন স্বাধীন, সম্পূৰ্ণ আৰু স্বতন্ত্ৰ জগত। ইয়াক আয়ত্ত কৰিব খুজিলে তুমি ইয়াৰ নিয়মবোৰ মানিব লাগিব আৰু বাস্তৱ জগতৰপৰা লাভ কৰা বিশ্বাস, লক্ষ্য আৰু বিশেষ বিশেষ চৰ্তবোৰ সাময়িকভাৱে অগ্ৰাহ্য কৰিব লাগিব।"[৫২] তেওঁ আকৌ লিখিছে

৫২। What then does the formula Poetry for Poetry's sake tell us abont the experience? It says, as I understand it, these things:—First, this experience is an end in itself, is worth having on its own account, has an intrinsic value. Next its poetic value is this intrinsic worth alone. Poetry

"কলাকৈবল্যবাদ তত্ত্বৰপৰা প্ৰায়েই আহৰণ কৰা আপত্তিজনক সিদ্ধান্ত আৰ্ট যে নিজে এটা সম্পূৰ্ণ বস্তু এই তত্ত্বটো নহয় কিন্তু আৰ্ট যে মানুহৰ সৰ্ব্বোচ্চ বস্তু এই ধাৰণাটোহে।" উল্লেখ কৰা তত্ত্বটোৰ দ্বিতীয় অংশটো বেছিকৈ আলোচনা নকৰা কৈয়ো ব্ৰেড্‌লিয়ে অগ্ৰাহ্য কৰিছে কাৰণ তেওঁৰ মতে এইটো অসম্ভৱ, আৰু অসত্য। তত্ত্বটোৰ প্ৰথম অংশটো গ্ৰহণ কৰাত তেওঁৰ আপত্তি নাই যদিও লগতে তেওঁ কৈছে যে মানুহৰ মঙ্গলৰ বিৰুদ্ধে ইযাক থিয় কৰাব নালাগে। আমি আন প্ৰমূল্যৰ সহায়ত কবিতাৰ আভ্যন্তৰীণ মূল্য নিৰূপণৰ চেষ্টা কৰাও অনুচিত।

ব্ৰেড্‌লিয়ে কবিতা আৰু জীৱনৰ মাজত থকা সম্বন্ধৰ বিচাৰ কৰিছে। অস্কাৰ ওৱাইল্ডৰ দৰে কলাকৈবল্যবাদ তত্ত্বৰ প্ৰধান পৃষ্ঠপোষকসকলে জীৱনটোক আৰ্টৰ স্থূল সামগ্ৰী বুলি বিবেচনা কৰে কাৰণ আৰ্ট হল এই সামগ্ৰীৰ নতুন ৰূপত পুনৰ নিৰ্মাণ। ব্ৰেড্‌লিয়ে হলে এই মত সম্পূৰ্ণৰূপে সমৰ্থন নকৰে কাৰণ তেওঁৰ মতে জীৱন আৰু কবিতাৰ মাজত যথেষ্ট সম্বন্ধ আছে

---

may also have an ulterior value as a means to cuture, or religion ; because it conveys instruction or soften the passions or further a good cause , because it brings the poet fame or money or a quiet conscience. But its ulterior worth neither is nor can directly determine its poetic worth as a satisfying imaginative experience , and this is to be judged entirely from within. And to these two positions the formula would add, though not of necessity, a third. The consideration of ulterior ends, whether by the poet in the act of composing, or by the reader in the act of experiencing, tends, to lower poetic value. It does so because it tends to change the nature of poetry by taking it out of its own atmosphere. For its nature is to be not a part nor yet a copy of the real world (as we commonly understand that phrase) but to be a world by itself, independent, complete, autonomous ; and to possess it fully, you must enter that world, conform to its laws and ignore for the time being, the beliefs aims and particular conditions which belong to you in the other world of reality.

কিন্তু এই সম্বন্ধ গুপ্ত (connection undergrouod)। তেওঁৰ মতে কবিতা জীৱনো নহয় আৰু জীৱনৰ অনুকৰণো নহয়। আমাৰ অনুভূতি, বাসনা আৰু উদ্দেশ্যৰ ওপৰত জীৱনৰ প্ৰভাৱ আছে কিন্তু কবিতাৰ প্ৰভাৱ অকল ভাৱনাযুক্ত কল্পনাৰ ওপৰতহে। কবিতাই বস্তু এটাক এনে এটা ৰূপত উপস্থাপিত কৰে যি উপস্থাপন জীৱনত লাভ কৰা জাগতিক অভিজ্ঞতাৰ পৰা বেলেগ।

কবিতাৰ বিষয়বস্তু আৰু ৰূপৰ সম্বন্ধে ব্ৰেডলিয়ে কেইটামান আৱশ্যকীয় কথা কৈছে। এটা শ্ৰেণী লেখক আছে যিটো শ্ৰেণীয়ে কি বিষয়ৰ ওপৰত লিখিছে এই কথাৰ ওপৰত কোনো গুৰুত্ব আৰোপ নকৰি বিষয়টো কেনে ভাৱে উপস্থাপিত কৰিলে তাৰ প্ৰতিহে বেছিকৈ নজৰ ৰাখে। যেই সেই এটা বিষয়ৰ ওপৰতে কবিতা লিখা যায়। বিষয়বস্তু গুৰুত্বপূৰ্ণ নহয়। বিষয় অদল বদল কৰি তাক কেনে ভাৱে ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য ৰূপত উপস্থাপন কৰা হয় সেয়েহে গুৰুত্বপূৰ্ণ কথা। এয়েই বাহ্যধৰ্মসেৱী (formalist) সকলৰ মত। বিষয়বস্তু আৰু ৰূপৰ মাজত পাৰ্থক্য বিচৰা এইসকল লোকে এনে ভাৱে শব্দাদি প্ৰয়োগ কৰে যে তাৰ অৰ্থ সহজে গ্ৰহণ কৰা টান কিয়নো বাক্য আৰু বাক্যাংশই তিনি চাৰিটা অৰ্থ বহন কৰা দেখা যায়। ব্ৰেডলিয়ে কৈছে "এটা অৰ্থ গ্ৰহণ কৰিলে এইবোৰ সত্য যেন লাগে কিন্তু সাধাৰণ শ্ৰেণীৰ পাঠকৈ এইবোৰৰ অৰ্থ যেনে ভাৱে গ্ৰহণ কৰে সেই ভাৱত গ্ৰহণ কৰিলে এইবোৰ অসত্য আৰু অনিষ্টকাৰী।"[৫৩]

কবিতাৰ প্ৰধান উপাদান ৰূপ বুলি গ্ৰহণ কৰা মত ব্ৰেড্‌লিয়ে সমৰ্থন নকৰে কাৰণ তেওঁ বিশ্বাস কৰে যে প্ৰকৃততে ৰূপ আৰু বিষয়বস্তুৰ মাজত কোনো বিৰোধ নাই। এটা কবিতাত বিষয়বস্তু আৰু ৰূপ এক গোট হৈ পৰে আৰু বাস্তব ক্ষেত্ৰত এই দুয়োটাৰে বিচ্ছেদ সাধন অসম্ভৱ। ব্ৰেড্‌লিৰ মতে উদ্দেশ্য বা বিষয় (subject) কবিতাটোৰ বাহিৰত। "গতিকে বিষয় কবিতাটোৰ বস্তু নহয় আৰু ইয়াৰ ওলোটাটোও কবিতাৰ ৰূপ নহয়, কিন্তু

৫৩। "Taken in one sense, they seem to me chiefly true, taken as the general reader, not unnaturally takes them, they seem to me false and mischievous",

—*Poetry for Poetry's sake*

সমগ্ৰ কবিতাটোহে। উদ্দেশ্য বা বিষয় এটা বস্তু আৰু কবিতাটো, বস্তু আৰু ৰূপ, দুয়োটাই আন এটা বস্তু।"[৫৪] গতিকে এটা নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতা হিচাপে কবিতা এটাই বস্তু আৰু ৰূপৰ উপস্থাপন নকৰে কিন্তু উপস্থাপিত কৰে এটা গোট বস্তু যি বস্তুটোত ৰূপ আৰু বস্তু এক হৈ পৰিছে।

বাহ্যধৰ্মসেৱীসকলে কবিতাৰ উদ্দেশ্যটো বা বিষয়টো (subject) গুৰুত্ব-পূৰ্ণ নহয় বুলি ভাবিলে ভুল কৰিব। কিছুমান বিষয় যে বেছি অৰ্থপূৰ্ণ, এইকথা অস্বীকাৰ কৰা নাযায়। "মানবৰ পতন নিশ্চয় এটা পিনৰ মূৰতকৈ বেছি গুৰুত্বপূৰ্ণ বিষয়। আন কথাত কবলৈ গলে, মানুহৰ পতনৰ বিষয়টোত নিশ্চয় কাব্যিক ৰমণীয়তাৰ বেছি বহল ক্ষেত্ৰ আৰু অন্তৰ পৰিব্যাপ্ত কৰিব-পৰা গভীৰ আবেদন আছে।"[৫৫] গতিকে দেখা গল যে কবিয়ে বিষয়টো হাতত লোৱাৰ আগতেও ইয়াৰ কিছু নহয় কিছু নন্দনতাত্ত্বিক মূল্য থাকে। "বিষয়টো কেৱল ৰূপৰে বিপৰীত নহয় কিন্তু সমগ্ৰ কবিতাটোৰ বিপৰীত। সাৰাংশটো কবিতাটোৰ ভিতৰতে থাকে আৰু ইয়াৰ বিপৰীতে থকা ৰূপো কবিতাৰ ভিতৰতে।"[৫৬] গতিকে এটাক এৰি আনটোৰ ওপৰত মূল্য নিৰ্ভৰ নকৰে। এটা ভাল কবিতাত বস্তু আৰু ৰূপৰ অভিন্নতা দেখিবলৈ পোৱা যায়।

Principles of Literary Criticism নামক পুথিত আই এ ৰিছাৰ্ডছে ব্ৰেডলিৰ মতৰ মাজত চাৰিটা আপত্তিজনক কথা পাইছে।

৫৪। The subject therefore, is not the matter of the poem at all; and its opposite is not the form of the poem, but the whole poem. The subject is one thing; the poem, matter and form alike another thing."—*Poetry For Poetry's Sake*

৫৫। "The fall of man is really a more favourable subject than a pin's head. The fall of man, that is to say, offers opportunities of poetic effects wider in range and more penetrating in appeal."—*Poetry For Poetry's Sake*

৫৬। "Subject is the opposite not of form but of the whole poem. Substance is within the poem and its opposite form, is also within the poem."—*Poetry For Poetry's Sake*

প্ৰথমতে এটা আনন্দজনক অভিজ্ঞতা হিচাপে দূৰবৰ্তী প্ৰমূল্যবোৰে গোন-পটীয়াকৈ ইয়াৰ মূল্য নিৰূপিত নকৰে আৰু ইয়াক ভিতৰৰপৰা বিচাৰ কৰিব লাগে বুলি উপনীত হোৱা সিদ্ধান্তটো ৰিছাৰ্ডছে মানি লোৱা নাই। ৰিছাৰ্ডৰ মতে দূৰবৰ্তী প্ৰমূল্যবোৰ যেনে, সংস্কৃতি, ধৰ্ম, প্ৰচণ্ড আবেগৰ উপশম আদিয়ে সাধাৰণতে কাব্যমূল্য নিৰূপিত নকৰে সঁচা কথা কিন্তু কেতিয়াবা কেতিয়াবা কাব্য-বিচাৰত এনেবোৰ প্ৰমূল্যবো আৱশ্যকতা আছে। দ্বিতীয় আপত্তিৰ কথা হ'ল যে আভ্যন্তৰীণ নিয়মেৰে কবিতাৰ বিচাৰ কৰিব লাগে বুলি দাঙি ধৰা মত বিভ্ৰান্তিকৰ। তেওঁ কয় যে কবিতা এটা বিচাৰ কৰাৰ সময়ত আমি ইয়াৰপৰা বাহিৰলৈ ওলাই আহিব লাগে আৰু স্মৃতি আৰু অৱশিষ্ট প্ৰভাৱৰ ওপৰতে ভৰ দি ইয়াৰ বিচাৰ কৰাৰ আৱশ্যক হয়। তৃতীয় আপত্তি হ'ল যে কবিতা ৰচনাৰ সময়ত আৰু তাৰ বিচাৰকালত দূৰবৰ্তী প্ৰমূল্যবোৰৰ বিচাৰ-বিবেচনাই কাব্যিক মূল্য তললৈ অনা বোলা কথাটো কিছুমান কবিতাতহে থাটে কিন্তু এনে কিছুমান কবিতা আছে যিবোৰৰ মূল্য-নিৰূপণৰ অৰ্থে এনে দূৰবৰ্তী প্ৰমূল্যবোৰৰে আৱশ্যকতা বেছি। এই সম্পৰ্কত তেওঁ ডাণ্টেৰ স্তোত্ৰ আৰু Pilgrim Progressৰ কথা উল্লেখ কৰিছে। ৰিচাৰ্ডছৰ মতে ব্ৰেড্‌লিৰ সিদ্ধান্ত একশ্ৰেণী কবিতাৰ ক্ষেত্ৰতহে প্ৰযোজ্য হ'ব পাৰে কিন্তু সকলো শ্ৰেণীৰ কবিতাকে ই সামৰি লব নোৱাৰে। সকলো কবিতাকে এটা শ্ৰেণীৰ অন্তৰ্ভুক্ত কৰা নাযায় কাৰণ কবিতা বিভিন্ন ধৰণৰ আছে। বিভিন্ন ধৰণৰ কবিতাক বিভিন্ন ধৰণে বিচাৰ কৰা যুক্তিযুক্ত। ব্ৰেডলিয়ে কোৱা মতে "ইয়াৰ স্বভাৱ হ'ল এয়ে যে ই বাস্তৱ জগতৰ নকল নাইবা ইয়াৰ এটা অংশও নহয় (আমি যিধৰণে বাক্যাংশ বুজোঁ) কিন্তু ই নিজেই এখন স্বাধীন, সম্পূৰ্ণ আৰু স্বতন্ত্ৰ জগত। ইয়াক আয়ত্ত কৰিব খুজিলে তুমি ইয়াৰ নিয়মবোৰ মানিব লাগিব আৰু বাস্তৱ জগতৰপৰা লাভ কৰা বিশ্বাস, লক্ষ্য আৰু বিশেষ বিশেষ চৰ্তবোৰ সাময়িকভাৱে অগ্ৰাহ্য কৰিব লাগিব।" ইয়াত ৰিছাৰ্ডছৰ আপত্তি হ'ল এয়ে যে ওপৰৰ সিদ্ধান্তই জীৱন আৰু কবিতাৰ মাজত থকা সম্বন্ধ সম্পূৰ্ণৰূপে বিচ্ছিন্ন কৰে। বিশেষকৈ তেওঁ কয় যে "এই জগতৰ আঁতৰত কাব্য-জগতৰ এটা স্বতন্ত্ৰ অৱস্থিতি কোনো অৰ্থতে নাই আৰু ইয়াৰ কোনো বিশেষ নিয়ম নাইবা আন জাগতিক বিশেষত্বও নাই।" "জীৱনত থকা ঠাইৰপৰা কাব্যিক

অভিজ্ঞতাক বিচ্ছিন্ন কৰি ইয়াৰ দূৰবৰ্তী মূল্যৰ কথা যিসকলে নিষ্ঠাৰে প্ৰচাৰ কৰে সেইসকলৰ উক্তিয়ে ভাৰসাম্যহীনতা, সঙ্কীৰ্ণতা আৰু অসম্পূৰ্ণতাৰ সাক্ষ্য বহন কৰে।"[৫৭]

ৰিচাৰ্ডছে মনোবৈজ্ঞানিক দৃষ্টিভঙ্গীৰপৰা আৰ্টৰ সমস্যাটো বিচাৰ কৰি চাইছে। স্বাভাৱিকতে কাব্যিক অভিজ্ঞতাক জীৱনৰপৰা বিচ্ছিন্ন কৰা আদৰ্শৰ লগত তেওঁ একমত হ'ব নোৱাৰে। অভিজ্ঞতা লাভ কৰা ব্যক্তিত্বটোক কিছুমান বিভিন্ন খণ্ডত ভাগ কৰা নাযায় কাৰণ এনে ভাগবোৰৰ প্ৰকৃত সত্তা নাই। "এজন পাঠকক সৌন্দৰ্য-উপাসক মানুহ, নৈতিক মানুহ নাইবা ধাৰ্মিক মানুহ বোলা বিভিন্ন ভাগত ভগাব নোৱাৰি। সকলো খাঁটি অভিজ্ঞতাতে এই আটাইবোৰ লগলাগি যায়।"

ৰিচাৰ্ডছে ঠিকেই কৈছে যে সম্পূৰ্ণৰূপে নন্দনতাত্ত্বিক বা কাব্যিক দৃষ্টিভঙ্গীৰ সহায়ত সন্তোষজনক ফল লাভ নহয়। ব্ৰেডলিয়েও স্বীকাৰ কৰিছে যে জীৱন আৰু কবিতাৰ মাজত বহুতো সম্বন্ধ আছে কিন্তু সম্বন্ধ-বোৰ প্ৰচ্ছন্ন বা গুপ্ত। নকলেও চলে কাব্যৰ এই প্ৰচ্ছন্ন সম্বন্ধটোৱেই কবিতাৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ উপাদান কাৰণ এই সম্বন্ধ জীৱনৰ লগত থকা সম্বন্ধ। গতিকে দেখা যায় যে কবিতাৰ বিচাৰ সম্পূৰ্ণৰূপে আভ্যন্তৰীণ বিচাৰ হব নোৱাৰে। কবিতা এটা আৰ্টৰ সৃষ্ট বস্তু হোৱাৰ কাৰণে অকল যে স্থান-কালৰ মাজতে ইয়াৰ এটা নিৰ্দিষ্ট স্থিতি আছে এনে নহয়, কিন্তু ইয়াৰ এটা স্বতন্ত্ৰ সত্তাও আছে। ই এটা নিজেই সয়ং সম্পূৰ্ণ বস্তু। এই হিচাপে ইয়াক আভ্যন্তৰীণ নিয়মৰ সহায়ত বিচাৰ কৰিলেও আন আন কলাকৃতিৰ সম্বন্ধৰ মাজত ইয়াৰ মূল্য নিৰূপণৰ আৱশ্যকতা আছে। ব্ৰেড্‌লিয়ে জীৱন আৰু কবিতা এটা বস্তুৰে ভিন্ন ভিন্ন ৰূপ বুলি কোৱা কথা সত্য। এই দুটাৰ এটাৰ সত্তা আছে কিন্তু এই সত্তাই কাছিৎহে কল্পনাক সন্তুষ্ট কৰিব পাৰে; আনটোৱে এনে কিছু বস্তু দিয়ে যি বস্তুৱে কল্পনাৰ সন্তুষ্টি আনে কিন্তু ইয়াৰ সম্পূৰ্ণ সত্তাৰ অভাৱ। কবিতাৰো এক প্ৰকাৰ

৫৭। "The separation of poetic experience from its place in life and its ulterior worths involves a definite lopsidedness, narrowness. and incompleteness in those who preach it sinc:rely."—*Principles of Literary Criticism*

সত্যতা আৰু সত্তা আছে। ই এটা বিশুদ্ধ ধাৰণাৰ অঙ্গীভূত সৃষ্টি আৰু ইয়াৰ গোট উপস্থাপনতে ইয়াৰ সত্তা।

ব্ৰেড্‌লিয়ে দাৰ্শনিক দৃষ্টিভঙ্গীৰ ফালৰপৰা কাব্য-বিচাৰত প্ৰবৃত্ত হৈছে কিন্তু ৰিছাৰ্ডছৰ দৃষ্টিভঙ্গী মনোবৈজ্ঞানিক। কেতিয়াবা কেতিয়াবা তেওঁ-লোকৰ যুক্তি সমান্তৰাল বাটেৰে আগবাঢ়ে। কিন্তু ৰিছাৰ্ডছে কোৱা কথা অভিজ্ঞতা লাভ কৰিব খোজা পাঠকৰ ব্যক্তিত্ব যে খণ্ডিত ৰূপত চাব নোৱাৰি—ইয়াৰ সত্যতা সম্বন্ধে বহল আলোচনাৰ নিশ্চয় প্ৰয়োজন নাই। যেতিয়া আমি এটা কবিতা পঢ়ো নাইবা যেতিয়া আমি কোনো নাটকীয় অভিনয় চাওঁ তেতিয়া আমাৰ কল্পনা-শক্তি বেছি সক্ৰিয় হয়। ইয়াৰ ফলতে আমাৰ সমস্ত সত্তাটোৱে যেন ভাবানুভূতিৰ ক্ষেত্ৰত সোমাই পৰে আৰু তেতিয়া আমি আমাৰ দৈনন্দিন ঘটি থকা বাধাবিঘিনিৰ কথা পাহৰি যাওঁ। এই অভিভূত হোৱা অৱস্থাটোৱে আৰ্টৰ বিচাৰৰ কাৰণে উপযুক্ত অৱস্থা নহয়। বিচাৰ বুদ্ধি-শক্তিৰ কাৰ্য। গতিকে যেতিয়া ভাবানুভূতিৰ প্ৰবলতাই শান্তৰূপ ধাৰণ কৰে তেতিয়াহে বিচাৰ-কাৰ্যৰ আৰম্ভ হয়। এনে সুসম্পন্ন কলাকৃতি এটা স্বতন্ত্ৰ বস্তু আৰু ইয়াক ভিতৰ বাহিৰ দুয়ো ফালৰপৰাই পৰীক্ষা কৰি চোৱা হয়।

টলষ্টয় (১৮২৮-১৯১০)
Tolstoy

কলাকৈবল্যবাদৰ আদৰ্শই টলষ্টয়ক সন্তুষ্ট কৰিব নোৱাৰিলে। টলষ্টয় এজন প্ৰখ্যাত ৰুচ লেখক। উনবিংশ শতিকাৰ শেষ ভাগত *What is Art* বোলা পুথিখন তেওঁ ছপা কৰে। খোলা মনেৰে টলষ্টয়ে আৰ্টৰ সমস্যাৰ সম্মুখীন হৈছিল আৰু সাহসেৰে তেওঁ নিজৰ অভিমত প্ৰকাশ কৰিছিল। *Art* বোলা ৰচনাখনত টলষ্টয়ে আৰ্টৰ ৰূপ আৰু বিষয়বস্তুৰ মাজত থকা বিবাদৰ বিষয়ে আলোচনা কৰিছে। এটা মত আছে যিটোৰ মতে আৰ্ট হব লাগিলে, ইয়াৰ বিষয়বস্তু গুৰুত্বপূৰ্ণ, মানুহৰ কাৰণে আৱশ্যকীয়, ভাল, নৈতিক আৰু শিক্ষাপ্ৰদ হব লাগিব। দ্বিতীয় তত্বটোৱে যিটোক কলা-কৈবল্যবাদী তত্ব বোলা হয়, কয় যে প্ৰকৃত আৰ্টৰ সাৰবস্তু ইয়াৰ ৰূপৰ

সৌন্দৰ্যৰ মাজত নিহিত হৈ থাকে। প্ৰকৃত আৰ্ট হব লাগিলে যিহকে উপস্থাপিত কৰা নহওক লাগে, ই সৌন্দৰ্যমণ্ডিত হব লাগিব। এটা তৃতীয় তত্ত্ব আছে যি তত্ত্বটোক বাস্তববাদী তত্ত্ব বুলিব পাৰি। এই তত্ত্বটোৰ মতে জীৱন যেনে ভাৱে আমাৰ আগত প্ৰতিভাত হয় তেনে ভাবেই আৰ্টৰ মাজত চিত্ৰিত হব লাগে।

ওপৰত উল্লেখ কৰা মতবাদবোৰ টলষ্টয়ে বিচাৰ কৰি চাইছে আৰু মত প্ৰকাশ কৰিছে যে কোনোটো তত্ত্বই নগণ্য, বণিকবিচাৰপ্ৰসূত আৰু আনকি অনিষ্টকাৰী সৃষ্টিৰপৰা প্ৰকৃত আৰ্টক স্পষ্ট ৰূপত দেখুৱাবলৈ সমৰ্থ হোৱা নাই। নিষ্ঠাৰে সৈতে উপস্থাপন কৰিব নোৱাৰিলে নৈতিক, ধৰ্মীয় আৰু সামাজিক সমস্যাসমূহ স্বকীয় শক্তিৰে কলাকৃতি হৈ পৰিব নোৱাৰে। একেদৰেই কলা-কৌশলৰ পূৰ্ণতাই কোনো এটা বস্তুক সৌন্দৰ্যমণ্ডিত কৰি তুলিব পাৰে কিন্তু এনে সুন্দৰ বস্তুটোও অনিষ্টকাৰী হৈ পৰাৰ সম্ভাৱনা নোহোৱা নহয়। ঠিক একে ৰকমেই যদি বাস্তববাদী আৰ্টিষ্ট জনে সামান্য আৰু বেয়া বস্তু নিৰ্বাচন কৰে, তেন্তে তেওঁৰ আৰ্টো সামান্য আৰু বেয়া হব। গতিকে ওপৰত উল্লেখ কৰা তিনিওটা তত্ত্বই আৰ্টৰ স্বৰূপ বুজাবলৈ অসমৰ্থ।

আৰ্টৰ সৃষ্টি এনে এটা মানসিক কাৰ্য যি কাৰ্যই অস্পষ্টভাৱে অনুভূত হোৱা অনুভূতি বা ভাবৰ স্পষ্টতা এনে ভাবে আনে যে এই ভাবানুভূতিবোৰ আনৰ অন্তৰলৈ সহজে সঞ্চাৰিত হব পাৰে। গতিকে এটা কলাকৃতি হ'ব লাগিলে তলত উল্লেখ কৰা কথাখিনিৰ বিশেষ আৱশ্যক।

(ক) বিষয়বস্তু হ'বপৰা নতুন ভাবটো মানুহৰ বাবে আৱশ্যকীয় হ'ব লাগিব।

(খ) বিষয়বস্তুটো স্পষ্ট ভাষাত প্ৰকাশিত হ'ব লাগিব যাতে মানুহে তাক সহজে বুজিব পাৰে।

(গ) সৃষ্টিৰ কাৰণে আৰ্টিষ্টে আভ্যন্তৰীণ প্ৰেৰণা লাভ কৰিব লাগিব, বাহিৰৰ প্ৰলোভন নহয়।

টলষ্টয়ে এটা কৃতিক আৰ্ট বুলিছে, যদিহে সেই কৃতিয়ে কিবা এটা নতুন ধাৰণা বহন কৰিছে আৰু ওপৰত দিয়া তিনিওটা চৰ্ত পালন কৰিছে। তাৰোপৰি এটা সম্পূৰ্ণ কলাকৃতি "এনে এটা সৃষ্টি, যি সৃষ্টিৰ বিষয়বস্তু সকলো মানুহৰ কাৰণে গুৰুত্ব আৰু অৰ্থপূৰ্ণ গতিকে যি সৃষ্টি নৈতিকতাপূৰ্ণ।"

টলষ্টয়ে *What is Art* বোলা পুথিখনত বিস্তৃতভাৱে আৰ্টৰ সমস্যাৰ কথা আলোচনা কৰিছে। পুথিখন ১৮৯৮ চনত ছপা হৈছিল। পুথিখনৰ প্ৰথম খণ্ডতে তেওঁ ৰুচ আৰু অন্যান্য ইউৰোপীয় ভাষাত "সৌন্দৰ্য" শব্দটোৱে কেনে অৰ্থ বহন কৰে তাৰ আলোচনা কৰিছে। ৰুচ ভাষাত সৌন্দৰ্য শব্দৰ অৰ্থ চাক্ষুষ তৃপ্তিৰ মাজতে সীমিত। "কুৎসিত কাৰ্য", "সুন্দৰ গান" প্ৰভৃতি বাক্যাংশ ভাল ৰুচ ভাষা নহয়। আন ইউৰোপীয় ভাষাত হলে "সুন্দৰ কাৰ্য" আদিৰ দৰে বাক্যাংশৰ ব্যৱহাৰ আছে। এইবোৰ ভাষাত "সৌন্দৰ্য" শব্দই এটা নতুন অৰ্থ বহন কৰিছে আৰু এই অৰ্থ হ'ল "ভাল"। আমি যদি চক্ৰেটীছ, প্লেটো, এৰিষ্টটল আৰু প্লটিনাছে তুলি ধৰা সৌন্দৰ্যৰ সংজ্ঞা বিচাৰ কৰি চাওঁ, তেন্তে দেখিবলৈ পাম যে এই সকলৰ সৌন্দৰ্যৰ ধাৰণাৰ লগত ভালৰ আদৰ্শও মিহলি হৈ আছে।

টলষ্টয়ে ইয়াৰ পাছত ভালেমান শ্ৰেষ্ঠ দাৰ্শনিক আৰু কলাকাৰৰ সংজ্ঞা বিশ্লেষণ কৰি চাই এইসকলে আৰ্টৰ স্বৰূপ নিৰূপণ কৰিবলৈ অক্ষম হোৱা বুলি তেওঁলোকৰ সংজ্ঞা অগ্ৰাহ্য কৰিছে। টলষ্টয়ে সমালোচনা কৰা বিশিষ্ট লোকসকলৰ ভিতৰত আছে বমগাৰ্টেন, উঙ্কেলমেন, কাণ্ট, লেছিং, হাৰ্ডাৰ, ছেফ্‌টিছবাৰী, বাৰ্ক, শ্বেলিং, হেগেল আৰু টেইন। সৌন্দৰ্যৰ ওপৰত ভিত্তি কৰা আৰ্টৰ তত্ত্ব, যি তত্ত্ব নন্দনতাত্ত্বিক বিচাৰপ্ৰসূত, আৰু যি তত্ত্ব অস্পষ্ট ৰূপত জনসাধাৰণে গ্ৰহণ কৰে সেই তত্ত্ব আমাক যিহে সন্তুষ্ট কৰিছে বা কৰে তাকে ভাল বুলি তুলি ধৰা এটা এক শ্ৰেণীৰ মানুহক আনন্দ দিয়া তত্ত্বহে।[৫৮] টলষ্টয়ৰ মতে ৰুচিৰ সন্তুষ্টিৰ ওপৰত এটা বস্তুৰ সংজ্ঞা প্ৰতিষ্ঠিত কৰিব নোৱাৰি। আৰ্টৰপৰা পোৱা আনন্দৰ মাজত ইয়াৰ উদ্দেশ্য আৰু লক্ষ্য দেখিবলৈ পোৱাটো খাদ্যবস্তুৰ উদ্দেশ্য আৰু লক্ষ্য খোৱাৰ আনন্দত নিহিত বুলি ধৰা কথাৰ দৰেই। গতিকে যেয়েই আৰ্টৰ উদ্দেশ্য আনন্দ দান

৫৮। "The theory of art founded on beauty, expounded by aesthetics and in dim outline professed by the public, is nothing but the setting up as good of that which has pleased and pleases us, that is pleases a certain class of people."

—*What is Art*, Chapter IV

বুলি ভাবে সেয়েই কলাৰ আচল অৰ্থ আৰু লক্ষ্য বুজিব নোৱাৰে।[৫৯] এনে ভালেমান তত্ত্ব আছে যি তত্ত্বই কলাৰ লক্ষ্য সৌন্দৰ্য বুলি প্ৰমাণ কৰিছে। গতিকে, এইটো কলে যিমানেই আচৰিত যেন নালাগক, সত্য কথা হ'ল, আৰ্টৰ সম্বন্ধে পৰ্বত-প্ৰমাণ পুথি লিখা সত্বেও আৰ্টৰ সঠিক সূত্ৰ দিবপৰা হোৱা নাই।" আৰ্টৰ কাৰ্য হ'ল, আগতে অভিজ্ঞতা লাভ কৰা অনুভূতি মনৰ মাজত জগাই তুলি পিছত গতি, ৰেখা, ৰং, ধ্বনি নাইবা শব্দাশ্ৰিত ৰূপৰ সহায়ত সেই অনুভূতি সঞ্চাৰিত কৰা যাতে আনে একে অনুভূতিৰে অভিজ্ঞতা লাভ কৰিব পাৰে। ইয়াৰ পিছত টলষ্টয়ে আৰ্টৰ সূত্ৰ এনেদৰে দিছে, "আৰ্ট মানবীয় কাৰ্য যি কাৰ্যত এজন মানুহে সজ্ঞানে, কিছুমান বাহ্যিক চিনৰ সহায়ত আগেয়ে অভিজ্ঞতা লাভ কৰা অনুভূতি অন্তৰত জগাই তোলে আৰু আনেও ইয়াৰদ্বাৰা সংক্ৰমিত হয় আৰু ইয়াৰ অভিজ্ঞতা লভে।"[৬০]

ওপৰত দিয়া সূত্ৰটো বিশ্লেষণ কৰি চালে দেখা যায় যে কলাকাৰে প্ৰথমতে কোনো এটা অভিজ্ঞতা লাভ কৰাৰ পিছত সেই অভিজ্ঞতাটো অঙ্গভঙ্গী, ৰেখা, ৰং, শব্দ নাইবা তেনে কোনো মাধ্যমৰ সহায়ত আনৰ অন্তৰত ৰূপায়িত কৰিবলৈ চেষ্টা কৰে। এটা দৃষ্টান্তৰ সহায়েৰে তেওঁ কথাটো বুজাব খুজিছে। এজন ল'ৰাই যদি এটা কুকুৰনেচীয়া বাঘ দেখি কেনে ভয় পালে, কেনেকৈ কঁপিলে আৰু কেনেকৈ বাঘৰপৰা নিজকে ৰক্ষা কৰিলে ইত্যাদি কথাবোৰৰ বৰ্ণনা দি আনৰ ওপৰত নিজে লাভ কৰা অনুভূতিৰ উদ্ৰেক

৫৯। "To see the aim and purpose of art in the pleasure we get from it, is like assuming (as is done by people of the lowest moral development, for instance, by savages) that the purpose and aim of food is the pleasure derived when consuming it".

—*What is Art*, Chapter IV

৬০। "Art is a human activity consisting in this that one consciously, by means of certain external signs, hands on to others feelings, he has lived through, and that others are infected by these feelings and also experience them."

—*What is Art*, Chapter V

কৰিব খোজে তেন্তে ল'ৰাটোৰ কাৰ্য কলা-সৃষ্টিৰ কাৰ্যৰ অন্তৰ্ভুক্ত হ'ব। কিন্তু আন এজন মানুহে যদি ল'ৰাটোৰ কুকুৰনেচীয়া বাঘ দেখি ভয় পোৱা, দৌৰাদৌৰি কৰা আৰু শেষত আত্মৰক্ষা কৰা দেখে তেন্তে দ্বিতীয় মানুহজনে লাভ কৰা এনে প্ৰত্যক্ষ অভিজ্ঞতাক আৰ্টৰ অভিজ্ঞতা বুলি ক'ব নোৱাৰি। ইয়াত এজন মানুহে লাভ কৰা অভিজ্ঞতা আন এজনৰ মনৰ মাজত জগাই তুলিবলৈ চেষ্টা কৰা নাই। কলা-সৃষ্টিৰ সম্ভৱ হ'ব লাগিলে কলাকাৰে পোনতে এটা অনুভূতিৰ অভিজ্ঞতা লাভ কৰিব লাগিব আৰু দ্বিতীয়তে তেওঁ সেই একে অনুভূতিকেই কোনো এক মাধ্যমৰ সহায়ত আনৰ অন্তৰত জগাই তুলিবলৈ চেষ্টা কৰিব লাগিব। কলাকাৰে সঞ্চাৰণ কৰিব খোজা অনুভূতি বাস্তৱ অথবা কাল্পনিকো হ'ব পাৰে, এক কথাত, ই বিচিত্ৰ ধৰণৰ ; কিয়নো ই কেতিয়াবা শক্তিশালী কেতিয়াবা দুৰ্বল, কেতিয়াবা গুৰুত্বপূৰ্ণ, কেতিয়াবা নগন্য, কেতিয়াবা ভাল আৰু কেতিয়াবা বেয়া।

ইয়াৰ পিছত আনন্দদান ক্ষমতাৰ কাৰণে আৰ্টক কেনেকৈ ভাল বস্তু বুলি বিবেচনা কৰা হ'ল, তাৰ বিশ্লেষণ কৰিবলৈ টলষ্টয়ে চেষ্টা কৰিছে। প্ৰাচীনকালত মানুহে ধৰ্মৰপৰা সৎ আৰু অসৎ আদৰ্শলাভ কৰিব পাৰিছিল কাৰণ ধৰ্মৰ মাজতে মানুহৰ জীৱনৰ সৰ্বোচ্চ উপলব্ধি নিহিত হৈ আছিল। এইসময়ত লোককাহিনী, সন্ত-মহন্তৰ জীৱনী আৰু ধৰ্মীয় উপদেশ প্ৰভৃতিয়ে ভাল আৰ্ট বুলি বিবেচিত হৈছিল। কিন্তু লাহে লাহে ইউৰোপত গীৰ্জাই প্ৰচাৰ কৰা খৃষ্টধৰ্ম প্ৰকৃত খ্ৰীষ্টিয়ান ধৰ্মৰপৰা আঁতৰি আহিছিল আৰু ইয়ে মানুহ মানুহৰ মাজত থকা ভ্ৰাতৃত্ব আৰু সমতাৰ কথা পাহৰি গৈছিল। গীৰ্জাত যীশুখৃষ্ট, মাতৃ মেৰী, দেবদূত, আৰু সন্ত-মহন্তসকলৰ পূজাই মানুহৰ মনলৈ গীৰ্জা সম্বন্ধীয় কথাত অন্ধ বিশ্বাসৰ সৃষ্টি কৰিছিল। ফলত, গীৰ্জা প্ৰচাৰিত খ্ৰীষ্টিয়ান ধৰ্ম সকলো খ্ৰীষ্টিয়ান মানুহৰে ধৰ্ম হৈ নাথাকিল। ওপৰ শ্ৰেণীৰ মানুহে গীৰ্জাই প্ৰচাৰ কৰা বাণীসমূহৰ ওপৰত আস্থা হেৰুৱাই পেলালে। এইদৰে পোপ, ৰজা, ডিউক আৰু পৃথিবীৰ আন আন ওপৰ থাপৰ মানুহবিলাক একপ্ৰকাৰ ধৰ্মহীন হৈ পৰিল। ধৰ্মৰ ওপৰত বিশ্বাস হেৰুৱাই পেলোৱা এই ওপৰ শ্ৰেণীৰ মানুহৰ মাজত আৰ্টৰ ভুক্তিৰ অনুপাতে ইয়াৰ মূল্য নিৰূপণ প্ৰবণতা গঢ়ি উঠিল। "আৰু তেতিয়া ওপৰ শ্ৰেণীৰ লোকৰ মাজত দেখাদিলে বিজ্ঞান আৰু আৰ্টৰ বেনেচোঁ যিটোৱে ধৰ্মক অবজ্ঞা

কৰিয়ে ক্ষান্ত নাথাকি ধৰ্মৰ আৱশ্যকতাকে অস্বীকাৰ কৰিলে।”[৬১] এনেদৰে ধৰ্মৰ প্ৰভাৱহীন ওপৰ শ্ৰেণীৰ মানুহে সম্পূৰ্ণৰূপে ব্যক্তিগত উপভোগৰ ফালৰ পৰা আৰ্টৰ বিচাৰ কৰিবলৈ আৰম্ভ কৰিলে। “যি সময়ৰেপৰা ওপৰ শ্ৰেণীৰ মানুহে গীৰ্জা প্ৰচাৰিত ধৰ্মৰ ওপৰত আস্থা হেৰুৱাই পেলালে, সেই সময়ৰপৰা সৌন্দৰ্যই (অৰ্থাৎ আৰ্টৰপৰা পোৱা আনন্দ) হ'ল তেওঁলোকৰ কাৰণে ভাল-বেয়া আৰ্টৰ বিচাৰৰ মানদণ্ড।”[৬২] কিন্তু যদি আৰ্টৰ লক্ষ্য উচ্চতম আৰু শ্ৰেষ্ঠতম অনুভূতিৰ সঞ্চাৰণেই হয় তেন্তে একশ্ৰেণীৰ মানুহৰ আনন্দদানৰ গণ্ডিৰ মাজতে ইয়াক সীমিত কৰা নাযায়। আৰ্ট যদি সত্য বস্তু হয় তেন্তে-সকলো মানুহে সমানে ইয়াৰ ভাগ লব লাগিব। টলষ্টয়ৰ মতে ধনী শ্ৰেণীৰ লোকে সৃষ্টি কৰা আৰ্ট কলাকাৰৰ আন্তৰিক মনোবেগৰপৰা উদ্ভূত নহয়, কিন্তু উদ্ভূত হৈছে ওপৰ শ্ৰেণীৰ মানুহৰ আমোদৰ দাবীৰপৰা কিয়নো এই শ্ৰেণীৰ মানুহে ইয়াৰ কাৰণে ধন ভাঙে। এই ওপৰ শ্ৰেণীৰ মানুহৰ সন্তুষ্ট কৰাৰ কাৰণে আৰ্টিষ্টে চাৰিটা ৰীতি অৱলম্বন কৰে। এই ৰীতি চাৰিটা হ'ল (ক) আনৰপৰা ধাৰ কৰা, (খ) নকল কৰা, (গ) কলাকৃতিয়ে বিমুগ্ধ কৰা ক্ষমতাৰ প্ৰতি নজৰ দিয়া আৰু (ঘ) আৰ্টক আকৰ্ষণপূৰ্ণ কৰাৰ চেষ্টা। এনে কৌশল বা ৰীতিৰ অৱলম্বনৰ ফলত সৃষ্টি হ'ল যৌন আকৰ্ষণ তীব্ৰ কৰি তোলা অশ্লীল বৰ্ণনা নাইবা ভয়ৰ সঞ্চাৰ কৰিবপৰা যাতনা আৰু মৃত্যুৰ লোমহৰ্ষক কাহিনী। টলষ্টয়ৰ মতে গেটেৰ শ্ৰেষ্ঠ সাহিত্যকৃতি ***Faust*** আনৰপৰা ধাৰ কৰা বস্তুৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত হোৱাৰ কাৰণে সৌন্দৰ্যমণ্ডিত হোৱা সত্বেও কলাকৃতিৰ মাজত দেখিবলৈ পোৱা সম্পূৰ্ণতা, ঐক্য আৰু বিষয়বস্তু আৰু ৰূপৰ মিলনৰ অভাৱ চকুত পৰে।

৬১। “And then took place among the upper classes what is called Renaissance of science and art which was really not only a denial of every religion but also an assertion that religion is unnecessary.” —***What is Art***, Chapter VI

৬২। “From the time that people of the upper classes lost faith in Church-Christianity, beauty, (that is to say, the pleasure received from art) became their standard of good and bad art.” —***What is Art***,

আৰ্টৰ প্ৰধান বস্তু হ'ল কলাকাৰে লাভ কৰা অভিজ্ঞতা। আৰ্টিষ্ট তেওঁৰ সময়ৰ উচ্চতম জীৱনবোধৰ নিৰপেক্ষ বিচাৰক হোৱা উচিত। তেওঁ অনুভূতিৰ অভিজ্ঞতা লাভ কৰিব লাগিব আৰু সেই অভিজ্ঞতা আনৰ মনত সঞ্চাৰ কৰাৰ ক্ষমতাও তেওঁৰ থাকিব লাগিব। আৰ্টৰ সৃষ্টি সকলো ধৰণৰ দাবীৰপৰা মুক্ত। আধুনিক যুগত সৃষ্ট হোৱা গল্প, নাটক, অপেৰা, বেলে প্ৰভৃতি সৰহ ভাগেই প্ৰকৃত অনুভূতিৰ ভিত্তিত জন্ম-লাভ কৰা নাই। যিবোৰ কলাকৃতি প্ৰকৃত অনুভূতিৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত হোৱা নাই, সেইবোৰ হ'ল নকল আৰ্ট। টলষ্টয়ে এবাৰ তেওঁৰ ছোৱালীজনীৰ বিয়াৰ পিছত তাইক ঘৰলৈ আদৰি অনা এটা গীত খেতিয়ক শ্ৰেণীৰ তিৰোতাই একেলগে গোৱা শুনিছিল। সেই একে সন্ধিয়াতে তেওঁ এজন যশস্বী সঙ্গীতজ্ঞ লোকে বীথোভেনৰ ১০১ Sonata Opus বজোৱাও শুনিছিল। যেতিয়া টলষ্টয়ে খেতিয়কৰ নাৰীসকলে গোৱা গান আৰু বীথোভেনৰ Sonataৰ প্ৰভাৱ তুলনা কৰি চালে তেতিয়া তেওঁ বুজিব পাৰিলে যে নাৰীসকলে গোৱা গানটো আছিল প্ৰকৃতাৰ্থত আৰ্ট আৰু বীথোভেনৰ ১০১ Sonata আছিল কলা-সৃষ্টিৰ এটা অসম্পূৰ্ণ চেষ্টা যি চেষ্টাৰ মাজত কোনো নিৰ্দ্দিষ্ট আৰু সজীৱ অনুভূতি নাছিল। "হেমলেট" নাটকৰ অভিনয় দেখিও তেওঁ এক প্ৰকাৰ বেদনাহে অনুভব কৰিছিল আৰু এই বেদনাৰ উদ্ভৱ হৈছিল কলাকৃতিৰ মিছা অনুকৰণৰপৰা।

টলষ্টয়ৰ মতে তেওঁৰ দিনত আৰ্ট বিপথগামী হৈছে আৰু আনকি আৰ্ট কি বস্তু, এই ধাৰণাটো পৰ্যন্ত লোপ পোৱাৰ উপক্ৰম হৈছে। কাব্যিক, বাস্তব নাইবা আকৰ্ষণীয় হোৱা সত্বেও এটা কলাকৃতি প্ৰকৃত আৰ্ট নহয় যদিহে ইয়ে আনন্দৰ অনুভূতি জগাব নোৱাৰে আৰু আনৰ লগত আধ্যাত্মিক সংযোগ স্থাপন কৰিবলৈ অপাৰগ হয়।[৬৩] প্ৰকৃত এটা কলাকৃতিয়ে প্ৰমাতাৰ

৬৩। However poetic, realistic, striking or interesting a work may be, it is not a work of art if it does not evoke that feeling (quite distinct from all other feelings) of joy and of spiritual union with another (the author) and with others (those who are also infected by it)."

—*What is Art*, Chapter XV

চেতনাত তেওঁৰ আৰু কলাকাৰৰ মাজত থকা ব্যৱধান আঁতৰাই দিয়ে। অকল এয়েই নহয় ইয়ে প্ৰমাতা আৰু আন আন ৰসগ্ৰাহী লোকৰ মাজত থকা ব্যৱধানো নাইকিয়া কৰে।

ভাবৰ সংক্ৰমণ আৰ্টৰ লক্ষণেই নহয় কিন্তু সংক্ৰমণৰ গভীৰতাই আৰ্টৰ সাৰ্থকতাৰো চিনাকি দিয়ে। তিনিটা বস্তুৰ ওপৰত সংক্ৰমণ নিৰ্ভৰ কৰে : (ক) সংক্ৰমণ কৰা অনুভূতিৰ শ্ৰেষ্ঠতা বা নিকৃষ্টতা, (খ) সংক্ৰমিত অনুভূতিৰ সঞ্চাৰণৰ স্পষ্টতা, অস্পষ্টতা আৰু (গ) কলাকাৰৰ নিষ্ঠা অৰ্থাৎ কলাকাৰে অভিজ্ঞতা লাভ কৰা ভাবৰ গভীৰতা বা তৰলতা। এই তিনিটা চৰ্তৰ ভিতৰত টলষ্টয়ে শেষৰটো অৰ্থাৎ কলাকাৰৰ একনিষ্ঠতা বা আন্তৰিকতাকে কলা-সৃষ্টিৰ শ্ৰেষ্ঠ উপাদান বুলি বিবেচনা কৰিছে।

আৰ্টৰ বিষয়বস্তু, অনুভূতিৰ গুণ সম্বন্ধে আলোচনা কৰিবলৈ গৈ টলষ্টয়ে মত প্ৰকাশ কৰিছে যে অনুভূতি যিমানেই ভাল আৰ্টো সিমানেই ভাল হ'ব বুলি কব পাৰি। অনুভূতিৰ ভাল-বেয়া নিৰূপণৰ কাৰণে যুগৰ ধৰ্মীয় চেতনাৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰিব লাগিব (religious perception of the age)। ধৰ্মীয় চেতনাৰ অৰ্থ এক শ্ৰেণী লোকৰ ধৰ্মবিশ্বাসৰ মাজতে সীমিত নহয়। তেওঁ কৈছে যে ইতিহাসৰ প্ৰতিটো যুগতে আৰু প্ৰত্যেক মানব-সমাজতে জীৱনৰ লক্ষ্যৰ এক প্ৰকাৰ অবগতি বা বোধ আছে। এই বোধেই সেই সময়ৰ সমাজে লাভ কৰা উচ্চতম স্তৰৰ সন্ধান দিয়ে। এয়েই সেই সমাজত লাভ কৰা উচ্চতম কল্যাণ। জীৱনৰ অৰ্থৰ এনেকুৱা বোধেই সেই সময়ৰ আৰু সেই সমাজৰ ধৰ্মীয় চেতনা। এনে ধৰ্মীয় চেতনাই যিবোৰ অনুভূতিৰ উৎস সেই অনুভূতিবোৰেই বেছি মূল্যবান বুলি গৃহীত হোৱা উচিত। যি আৰ্ট ইয়াৰ বিপৰীতে থিয় দিয়ে সেই আৰ্ট অগ্ৰাহ্য কৰা উচিত।

আৰ্টৰ লক্ষ্য মানুহক লগ লগোৱা অৰ্থাৎ মানুহ-মানুহৰ মাজত ঐক্য স্থাপন কৰা। দুই ৰকম অনুভূতিয়ে মানুহক লগ লগায়। এই দুই ৰকম অনুভূতি হ'ল, যি অনুভূতি পৰম পিতাৰ সন্তান আৰু মানুহ ভাই ভাই বুলি লাভ কৰা জ্ঞানৰপৰা উদ্ভৱ হয় আৰু জনজীৱনৰ সাধাৰণ অনুভূতি যি অনুভূতিৰ অভিজ্ঞতা সকলোৰে আছে। খ্ৰীষ্টিয়ান আৰ্টৰ দুটা ভাগ আছে, এটা ধৰ্মীয় আৰু আনটো সাৰ্বজনীন। ধৰ্মীয় আৰ্টত আমি পাওঁ ঈশ্বৰ আৰু আমাৰ প্ৰতিবেশীৰ মাজত থকা সম্বন্ধৰ চিনাকি আৰু সাৰ্বজনীন আৰ্টত

সৰ্বসাধাৰণ মানুহৰ মাজত অনুভূত হোৱা আৰু পৃথিবীৰ সকলো মানুহে ঢুকি পোৱা সৰল অনুভূতি।

সংক্ষেপতে কবলৈ গ'লে, আমাৰ সময়ৰ, আমাৰ মাজত প্ৰচলিত হৈ থকা আৰ্ট এক প্ৰকাৰ অসৎ উদ্দেশ্যত নিয়োজিত হোৱা কলা, অৰ্থাৎ এনে আৰ্ট পতিতাৰ সদৃশ। সূক্ষ্ম অংশৰ বিচাৰৰ মাজতো এই তুলনা সত্য বুলি প্ৰমাণিত হব। পতিতাৰ দৰে ই কোনো সময়ৰ মাজত আবদ্ধ নহয়, তাইৰ দৰে ই সদায় অলঙ্কৃত, তাইৰ দৰে ইয়াক বিক্ৰী কৰা যায়, আৰু তাইৰ দৰে ই প্ৰলোভনৰূপী আৰু ধ্বংসকাৰী।

এগৰাকী মাকে সন্তান ধাৰণ কৰাৰ দৰে এটা আচল কলাকৃতিও কলাকাৰে যাপন কৰা জীৱনৰ ফলস্বৰূপে তেওঁৰ আত্মাত প্ৰতিফলিত আৰু সৃষ্ট হয়। কিন্তু গ্ৰাহকৰ দাবী থাকিলে এজন কাৰিকৰেও অহৰহ নকল আৰ্টৰ সৃষ্টি কৰিব পাৰে।

আৰ্ট আনন্দ, সান্ত্বনা নাইবা উপভোগ নহয়, আৰ্ট এটা মহৎ বস্তু।

আৰ্টৰ কাৰ্যও বিৰাট। বিজ্ঞানৰ সাহায্যত আৰু ধৰ্মৰ নিৰ্দেশত সেই শান্তিপূৰ্ণ সহযোগ, যি সহযোগ আজি বাহ্যিক উপায়েৰে ৰক্ষা কৰা হৈছে, সেই সহযোগ মানুহৰ মুক্ত আৰু আনন্দময় কাৰ্যৰদ্বাৰা সাধিত হব লাগে।

টলষ্টয়ৰ আৰ্ট সম্বন্ধে কৰা আলোচনাৰ মাজত সামাজিক প্ৰাসঙ্গিকতা আছে। এই সামাজিক প্ৰসঙ্গৰ লগত সম্বন্ধ স্থাপনৰ চেষ্টা কৰাৰ কাৰণে টলষ্টয়ৰ তত্ত্বৰ এটা ঐতিহাসিক মূল্যও আছে। অনুভূতিৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত তেওঁৰ তত্ত্ব নন্দন-তত্ত্বৰ বিৰোধী। তেওঁৰ মতে আৰ্ট হ'ল অনুভূতিৰ স্বাস্থ্যকৰ সংক্ৰমণ। ধৰ্মীয় চেতনাৰপৰা এনে অনুভূতিৰ উৎপত্তি। ওপৰ শ্ৰেণীৰ মাজত প্ৰচলিত হৈ থকা আৰ্টক তেওঁ “আনন্দদায়ক আৰ্ট” নাইবা “নকল আৰ্ট” বুলিছে। প্ৰসিদ্ধ ভালেমান নন্দন-তাত্ত্বিক লেখকে দিয়া আৰ্টৰ সংজ্ঞা সংক্ষেপতে বিচাৰ কৰি তেওঁ সেইবোৰৰ মাজত কিবা গুণ আছে নে নাই তাৰ বিচাৰ নকৰাকৈয়ে সেইবোৰ বৰ্জন কৰিছে কাৰণ এইবোৰ সংজ্ঞাৰ ভিত্তি আনন্দৰ লগত সম্বন্ধ থকা সৌন্দৰ্য। প্ৰকৃতিৰ মাজত থকা সৌন্দৰ্যৰ প্ৰতিও তেওঁ সম্পূৰ্ণৰূপে উদাসীন আৰু সৌন্দৰ্যৰ ধাৰণাক তেওঁ ভোগসুখৰ ক্ষতিকৰ আনন্দ বুলি অভিহিত কৰিছে। ৰেণেছাঁৰপৰা আধুনিক যুগলৈকে যিসকল প্ৰখ্যাত চিন্তানায়কে সৌন্দৰ্য আৰু আৰ্টৰ বিচাৰ

কৰিছে সেইসকল ব্যক্তিক তেওঁ নিজে বিচাৰি উলিওৱা এক মানদণ্ডৰ সহায়ত নিষ্ঠুৰভাৱে ওফোৰাই পেলাইছে। “মধ্যযুগ, ৰেণেছাঁ আৰু আধুনিক ইউৰোপীয় আৰ্টৰ সকলোকে—ডাণ্টে, টেছো, শেক্‌সপীয়াৰ, মিল্টন, গেটে, ৰাফেল, মাইকেল এঞ্জেলো, বাক্, বীথোভেন প্ৰভৃতিৰ সৃষ্টিৰ লগতে টলষ্টয়ৰ নিজৰ ডাঙৰ উপন্যাসবোৰকো ওফোৰাই পেলোৱা হৈছে।”[৬৪]

যদিও টলষ্টয়ে প্ৰাকৃতিক সৌন্দৰ্যৰ প্ৰতি অবহেলা দেখুৱাইছে তথাপি অলঙ্কাৰযুক্ত আৰ্টক তেওঁ উপেক্ষা কৰা নাই কিন্তু এই ধাৰণা তেওঁৰ তত্ত্বৰ লগত খাপ খুৱাবলৈ তেওঁ টান পাইছে। তেওঁৰ মতে আৰবীয় নক্সা এটাই সুন্দৰ আকৃতিৰ প্ৰশংসা বুজায়। সৌন্দৰ্যৰ মাজত টলষ্টয়ে ইন্দ্ৰিয়-সুখানুভূতিৰ বাহিৰে আন একো দেখিবলৈ পোৱা নাই।

টলষ্টয়ৰ তত্ত্ব, ইচ্ছাকৃত অনুভূতিৰ সঞ্চাৰণ, কিছুমান ভুল-ত্ৰুটিৰপৰা মুক্ত নহয়। “যেতিয়া এজন মানুহে পৰিবেশৰ ওপৰত এনেভাৱে কাৰ্য কৰে যাৰ ফলত আন এজন মানুহ প্ৰভাৱিত হয় আৰু তেতিয়া দ্বিতীয় মনটোৰ মাজত এটা অভিজ্ঞতা জাগে যি অভিজ্ঞতা প্ৰথম মনৰ অভিজ্ঞতাৰদৰে আৰু যাক প্ৰথম মনৰ অভিজ্ঞতাই আংশিকভাৱে হ'লেও সৃষ্টি কৰে। সঞ্চাৰণ স্পষ্টত: এটা জটিল কাৰ্য আৰু ইয়াৰ পৰিমাণগত বিশেষত্ব অন্ততঃ দুটা ক্ষেত্ৰত আছে। দুয়োটা অভিজ্ঞতা কমবেছি ৰকমে একেধৰণৰ হব পাৰে আৰু দ্বিতীয় অভিজ্ঞতাটো প্ৰথমটোৰ ওপৰত কমবেছি ৰকমে নিৰ্ভৰশীল হব পাৰে।”[৬৫] টলষ্টয়ে কৈছে, “দাৰ্শনিকসকলে কোৱাৰ দৰে আৰ্ট সৌন্দৰ্য নাইবা ঈশ্বৰৰ ৰহস্যপূৰ্ণ ধাৰণাৰ প্ৰকাশ নহয়; নন্দনতাত্ত্বিক শৰীৰ-বিজ্ঞানীয়ে কোৱাৰ দৰে ই একপ্ৰকাৰ সঞ্চিত হৈ থকা অতিৰিক্ত শক্তিৰ মোক্ষণ নহয়;

৬৪। “The whole body of mediaeval, Renaissance, and modern European art—the work of Dante, Tasso, Shakespeare, Milton. Goethe, Raphael, Michael Angelo, Bach, Beethoven for instance, is swept away and with it the great novels of Tolstoy.” —*Literary Criticism* by Wimsatt and Brooks.

৬৫। “Communication takes place when one mind so acts upon its environment that another mind is influenced and in that other mind an experience occurs which is like the experience in the first mind and is caused in part by that

ই বাহ্যিক চিহ্নাদিৰ সহায়ত ভাবানুভূতিৰ প্ৰকাশ নহয়; ই আনন্দদায়ক বস্তুৰ সৃষ্টি নহয় আৰু সবাৰো উপৰি ই আনন্দ নহয়—কিন্তু ই মানুহৰ মাজত সংযোগ স্থাপন কৰা এটা উপায়। একে অনুভূতিৰে ই মানুহৰ মাজত সংযোগ স্থাপন কৰে আৰু ব্যক্তি আৰু মানবজাতিৰ উন্নতিৰ কাৰণে ই হয় অপৰিহাৰ্য।"৬৬

দেখা যায়, যে টলষ্টয়ে মানুহৰ মাজত সংযোগসাধন কৰিবলৈ অনুভূতিৰ যোগাযোগৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিছে। কিন্তু আগতে দেখুওৱা হৈছে যে ভাবৰ সঞ্চাৰণ এটা জটিল কাৰ্য আৰু তাতোকৈ জটিল অনুভূতিৰ যোগাযোগ স্থাপন। মনোবৈজ্ঞানিক আৰু দাৰ্শনিক দিশৰপৰা এইটো প্ৰমাণ কৰিব পাৰি যে এজনে অভিজ্ঞতা লাভ কৰা অনুভূতি আন এজনৰ মনত শুদ্ধ ৰূপত উপস্থাপিত কৰা নাযায়। অভিজ্ঞতা লাভ কৰিব খোজা মানুহজনৰ এটা ব্যক্তিত্ব আছে। তেওঁৰ অভিজ্ঞতালাভৰ ইচ্ছা-অনিচ্ছাৰ ওপৰত বহুতো কথা নিৰ্ভৰ কৰে আৰু তাৰোপৰি সংক্ৰমিত হোৱাৰ কাৰণে তেওঁৰ মানসিক অৰ্হতাও থাকিব লাগিব। টলষ্টয়ে কৈছে যে আৰ্ট বাহ্যিক চিহ্নাদিৰ দ্বাৰা মানুহৰ ভাবানুভূতিৰ প্ৰকাশ নহয়। কিন্তু অনুভূতি প্ৰকাশিত নহ'লে জানো তাৰ সহায়ত যোগাযোগ স্থাপন সম্ভৱ হয়? পূৰ্বৰ সকলো আৰ্ট

---

experience. Communication is apparently a complicated affair and capable of degrees at least in two respects. The two experiences may be more or less similar and the second may be more or less dependent on the first.

—*Principles of Literary Criticism*, Chapter XXI

৬৬। "Art is not, as the metaphysicians say, the manifestation of some mysterious Idea of Beauty or God; it is not as the aesthetic physiologists say, a game in which man lets off his excess of stored up energy; it is not the expression of man's emotions by external signs; it is not the productions of pleasing objects and above all, it is not pleasure; but it is a means of union among men joining them together in the same feelings and indispensable for the life and progress towards well-being of individuals and of humanity." —*What is Art*, Chapter V

সম্বন্ধীয় তত্ত্বক উৰুৱাই দিয়া এইজন তত্ত্বান্বেষী লোকে বুজিব নোৱাৰিলে যে এজন আৰ্টিষ্টে নিজে অভিজ্ঞতা লাভ কৰা অনুভূতি, অনুভূতি হিচাপে সঞ্চাৰিত হব নোৱাৰে আৰু প্ৰমাতাযো তাৰ মৌলিক ৰূপৰ অভিজ্ঞতা লাভ নকৰে।

কেৱল অনুভূতিৰ সঞ্চাৰণেই যথেষ্ট নহয়। ই এটা আকৰ্ষণীয় আৰু মনোগ্ৰাহী ৰূপত সঞ্চাৰিত হব লাগিব যাতে আনে তাৰ প্ৰতি আগ্ৰহ প্ৰকাশ কৰে। তাৰোপৰি আৰ্টিষ্টে অভিজ্ঞতা লাভ কৰা অনুভূতি আৰু কলাকৃতিৰ মাজেদি প্ৰকাশিত অনুভূতিৰ মাজত সাদৃশ্য থাকিলেও দুয়োটা একে বস্তু নহয়। আমি ট্ৰেজেডিৰ অভিনয়ত যি ভীতি আৰু করুণাৰ অভিজ্ঞতা লাভ কৰোঁ এটা বীভৎস হত্যাকাণ্ডৰপৰা একে ভীতি আৰু করুণাৰ অভিজ্ঞতা নাপাওঁ। ইয়াত প্ৰথমটো অভিজ্ঞতাৰ প্ৰতি আমি আকৃষ্ট কিন্তু দ্বিতীয় অভিজ্ঞতাৰপৰা আঁতৰি থাকিবলৈ ইচ্ছা কৰোঁ। বাহ্যিক উদ্দীপক বস্তুৰ সংস্ৰৱত আমাৰ অন্তৰত যি অনুভূতি জাগে সেই অনুভূতিয়ে আমাৰ মাংসপেশী আৰু স্নায়ুবোৰৰ ওপৰত প্ৰবলভাৱে ক্ৰিয়া কৰে। কলাকৃতিৰ মাজেদি উদ্রিক্ত হোৱা অনুভূতিৰ মাজত এনে প্ৰবলতা নাথাকে। তাৰোপৰি, কলাকৃতিয়ে আমাক নিৰাসক্ত আনন্দ দিয়ে। যদিও আৰ্টিষ্টৰ উদ্দেশ্য আনন্দদান নহয় বুলি আমি ধৰি লওঁ, তথাপি কব লাগিব যে তেওঁ সৃষ্টি কৰা বস্তুটো কুৎসিত নহয় আৰু ইয়ে আমাক আঁকৰ্ষণ কৰাৰ সলনি দূৰলৈ ঠেলি নপঠায়। সন্দেহ নাই যে ই এটা সুন্দৰ বস্তু আৰু ইয়াৰ অৰ্থ বুজিলে ই আমাক আকৃষ্ট কৰাৰ উপৰিও আনন্দদান কৰে।

কলাকৃতিবোৰৰ সামাজিক মূল্যও আছে। যিবোৰ আৰ্ট কেৱল আনন্দ-দানৰ কৰাৰ অৰ্থেহে সৃষ্ট হয়, সেইবোৰক নিন্দা কৰা টলষ্টয়ৰ উচিত হৈছে। আৰ্টৰ চৰম লক্ষ্য আনন্দ হ'ব নোৱাৰে; কিন্তু কলাকৃতি সম্পূৰ্ণাঙ্গ বস্তু হোৱাৰ কাৰণে ইয়ে ইয়াক বুজিবলৈ চেষ্টা কৰা লোকসকলক আনন্দ নিদিয়াকৈ নাথাকে।

What is Art বোলা পুথিৰ শেষাংশত টলষ্টয়ে ধৰ্মীয় চেতনাৰপৰা মানুহে আগেয়ে অনুভৱ নকৰা ভাবানুভূতিৰ সঞ্চাৰণৰ কথা লিখিছে। এই ধৰ্মীয় চেতনাই হ'ল মানুহৰ উচ্চতম জীৱনবোধ। গতিকে আৰ্টে তেনে ধৰণৰ অনুভূতি সঞ্চাৰিত কৰিব লাগে যি অনুভূতিয়ে মানুহৰ মাজত ভ্ৰাতৃত্বৰ

ঐক্য জগাই তুলিব পাৰে। এইটো কৰাৰ অৰ্থে যোগাযোগৰ মাধ্যমো স্পষ্ট, চমু আৰু সৰল হ'ব লাগিব।" টলষ্টয়ে ভাবিছিল যে তেওঁৰ যুগৰ বেমাৰৰ প্ৰধান কাৰণ যীশুখৃষ্টৰ বাণীৰ প্ৰত্যাখ্যান। "ব্যাধিৰ কাৰণ, যীশুখৃষ্টৰ বাণীৰ প্ৰকৃত আৰু সম্পূৰ্ণ অৰ্থৰ অগ্ৰহণ। ইয়াৰ আৰোগ্যৰ একমাত্ৰ কাৰণ হৈছে সম্পূৰ্ণ অৰ্থত এই বাণীৰ গ্ৰহণ।"[৬৭]

টলষ্টয়ে প্ৰথমতে অনুভূতিৰ সঞ্চাৰণেৰে আৰম্ভ কৰি শেষত তেওঁৰ সময়ৰ ধৰ্মীয় চেতনাৰে নিয়ন্ত্ৰিত অনুভূতিৰ কথা কৈছে। তেওঁ ধৰ্মীয় চেতনাৰে সৈতে একাৰ্থত ব্যৱহাৰ কৰা উচ্চতম জীৱন-বোধৰ আদৰ্শ অস্পষ্ট। সমানে অস্পষ্ট তেওঁ ব্যৱহাৰ কৰা আন দুটা শব্দ—অনুভূতি আৰু ভাৱনা। এই দুটা শব্দবো তেওঁ সংজ্ঞা দিয়া নাই। সঁচা কথা, যে টলষ্টয়ে আৰ্টৰ সমস্যাটো নতুন দিশৰপৰা আলোচনা কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে, কিন্তু এই চেষ্টাত তেওঁ সফলকাম নহ'ল; তেওঁৰ পুথিৰ প্ৰথমাংশ আৰু শেষাংশৰ মাজত পাৰস্পৰিক সংলগ্নতাৰ অভাৱ হ'ল। এইবাবে তেওঁৰ তত্ত্বটো বুজিবলৈ টান আৰু সমালোচনা কৰিবলৈকো টান।

ফ্ৰেডাৰিক নীট্‌ছে (১৮৪৪-১৯০০)

Frederich Nietzche

ফ্ৰেডাৰিক নীৎছেই আমাক এটা স্পষ্ট আৰ্টৰ তত্ত্ব দিয়া নাই। আৰ্ট আৰু আৰ্টৰ কাৰ্যৰ পৰ্যালোচনাৰ সময়ত তেওঁ যুক্তিনিষ্ঠতাতকৈ ভাৱপ্ৰৱণতাৰ পিনেহে বেছিকৈ ঢাল খাইছে। তেওঁ উপযোগিতা নোহোৱা আৰ্টৰ সমালোচনা কৰিছে। তেওঁ লিখিছে "আৰ্টে ইয়াত জৈৱ ব্যৱহাৰৰ দৰে

৬৭। This religious perception is the highest level of life-comprehension. Hence art should transmit such feelings which draw men together in brotherly union. For this the medium of communication also must be clear, concise and simple." Tolstoy laments that the cause of the malady of his time lay in non-acceptance of Christ's doctrine. "The cause of the malady was the non-acceptance of Christ's teaching in its real that is, its full meaning. And the only cure lies in acknowledging that teaching in its full meaning."

—*What is Art*, Chapter XVIII

কাজ কৰে; আমি পৰম স্বৰ্গীয় প্ৰবৃত্তি প্ৰেমৰ মাজত ইয়াক দেখিবলৈ পাওঁ; ইয়াক জীৱনৰ শ্ৰেষ্ঠ উদ্দীপনা হিচাপেও দেখিবলৈ পোৱা যায়। গতিকে যদিও আৰ্টে মিছা কয় তথাপি ই সৰ্বোচ্চ ৰূপত উপযোগী।"[৬৮]

আমি বসতি কৰা জগতখন দেখোঁতে ক্ৰুৰ, বিসঙ্গতিপূৰ্ণ আৰু প্ৰলোভন-সঙ্কুল। এই সত্যতাৰ ওপৰলৈ উঠাৰ কাৰণে মিছাৰো আৱশ্যকতা আছে। আমাৰ অৱস্থিতিৰ ভয়াবহতাৰ অংশ হিচাপে মিছাৰ আৱশ্যকতাৰ কথা অগ্ৰাহ্য কৰা নাযায়। এনে সুৰতে আলোচনা আৰম্ভ কৰি নীৎছেই দৰ্শন, নৈতিকতা আৰু বিজ্ঞান সকলোকে মিছাৰ বিভিন্ন প্ৰকাৰ বুলি কলেও এইবোৰ জীৱনৰ প্ৰতি থকা আমাৰ বিশ্বাসৰ সহায়ক বুলিও গণ্য কৰিছে। জীৱনে ইয়াৰ ওপৰত থকা বিশ্বাস বুজায়, নহলে জীৱন অসাৰ্থক। গতিকে মানুহ আগতেই তেওঁৰ মনৰ মাজত মিছলীয়া কিন্তু তথাপি তেওঁ এজন আৰ্টিষ্ট হ'ব লাগিব। গতিকে দৰ্শন, ধৰ্ম, নৈতিকতা আৰু বিজ্ঞান প্ৰভৃতি সকলো, অসত্য, সত্যৰপৰা পলায়ন, আৰু সত্যৰ অস্বীকাৰ কৰা মানুহৰ প্ৰবৃত্তিৰ প্ৰশাখাস্বৰূপ। অস্তিত্ব বা অৱস্থিতিৰ আন আন ৰূপৰ দৰে মানুহ কলাকাৰৰ এই সামৰ্থ্যৰ অধিকাৰী।

জগতখন এথন সম্পূৰ্ণৰূপে কদৰ্য ঠাই। মানুহৰ ইচ্ছা আৰু কল্পনাৰদ্বাৰা এই অসৎ জগতখনৰ পৰিবৰ্তন সাধি ইহ জগতত আমাৰ অৱস্থান সন্তোষজনক কৰি তোলা হয়। জীৱনৰ প্ৰমূল্যৰ ৰূপান্তৰৰ দুটা বাট আৰ্টত আছে। ইয়াৰে এটা এপোলোনিয়ান আৰু আনটো ডায়নিচিয়ান। মানুহে সৌন্দৰ্য আৰু শান্তিৰ স্বপ্ন ৰচে আৰু স্বপ্নবোৰ ভাস্কৰ্য, স্থপতি বিদ্যা, চিত্ৰকলা আৰু সাহিত্যৰ শুদ্ধ ৰূপত মূৰ্ত কৰা হয়। সুৰা আৰু উৰ্বৰতাৰ ঈশ্বৰ ডায়নিছাছে বুজোৱা আন শ্ৰেণীৰ আৰ্ট প্ৰেম বা ৰাগীৰ অৱস্থাৰ সদৃশ। এই দুয়োটাৰ প্ৰত্যেক টোৱেই আমাক আনন্দৰে অভিজ্ঞতা লাভ কৰিবলৈ আগুৱাই দিয়ে। এপোলোনিয়ান আৰু ডায়োনিছিয়ান অৱস্থা দুয়োটাই

৬৮। Art here acts as an organic function; we find it present in the most angelic instinct 'love'; we find it as the greatest stimulus of life—thus art is sublimely utilitarian even in the fact that it lies."

—*The Will to Power*

আমাৰ অন্তৰত থকা সকলো কলাশক্তিকে মোকোলাই দিয়ে কিন্তু এই শক্তিবোৰ বিভিন্ন ধৰণৰ। প্ৰথমটোত আমি কল্পনা আৰু যোগাযোগৰ শক্তি দেখিবলৈ পাওঁ আৰু দ্বিতীয়টোৱে আমাক মহৎ ভঙ্গীৰ শক্তি, আবেগ, গীত আৰু নৃত্য দান কৰে। নৃত্য, গীতি কবিতা আৰু ট্ৰেজেডি এই বাটৰ অন্তৰ্গত।

নীৎছেৰ মতে আৰ্টৰ প্ৰধান লক্ষণ হ'ল আমাৰ অস্তিত্বৰ পূৰ্ণতা অনাৰ ক্ষমতা। আৰ্ট প্ৰধানকৈ অস্তিত্ব, আশীৰ্বাদ আৰু অৱস্থিতিৰ দৈৱীকৰণ। আৰ্টৰ মাজত নিৰাশা বা দুখবাদী কোনো ধ্বনি নাই। তেওঁ কৈছে যে শোপেনহোৱাৰে কিছুমান কলাকৃতিৰ মাজত নিৰাশাবাদী সুৰ থকা বুলি ধৰি লৈ ভুল কৰিছে। ট্ৰেজেডিয়ে জীৱনৰ অসাৰতা নেদেখুৱায়। "ভয়ঙ্কৰ আৰু সন্দেহজনক বস্তুৰ উপস্থাপন নিজেই এটা আৰ্টিষ্টৰ শক্তিশালী সহজাত প্ৰবৃত্তি আৰু মহত্বৰ চিন; তেওঁ এই দুটাক ভয় নকৰে।"[৬৯]

এৰিষ্টটলে ভীতি আৰু কৰুণাক কৰুণ ভাব বুলি গ্ৰহণ কৰাৰ কাৰণে নীৎছে সমালোচনা কৰিছে কিয়নো এই দুটা ভাবৰ ফল উদ্যমহীনতা। যদি এৰিষ্টটলকে শুদ্ধ বুলি ধৰা হয়, তেনেহ'লে ট্ৰেজেডি জীৱনৰ প্ৰতি অনুকূল নোহোৱা একপ্ৰকাৰ আৰ্ট হ'ব। প্ৰকৃত আৰ্ট জীৱনৰ উদ্দীপনাস্বৰূপ। গতিকে ই নিৰাশবাদৰ দাসী কেতিয়াও হ'ব নোৱাৰে। যি ঘটনাই আমাৰ অন্তৰত কৰুণা আৰু ভয়ৰ সঞ্চাৰ কৰে সেই ঘটনাই সাধাৰণতে আমাক দুৰ্বল আৰু নিৰুৎসাহ কৰে। তেতিয়া ট্ৰেজেডি ভাঙনমুখী প্ৰক্ৰিয়াৰে গঠিত হ'ব; তেতিয়া জীৱনৰ সহজাত প্ৰবৃতি আৰ্টৰ সহজাত প্ৰবৃত্তিৰ মাজত ধ্বংসপ্ৰাপ্ত হ'ব।

ট্ৰেজেডিত ভয়ঙ্কৰ বস্তুৰ সংযোগ আছে কিন্তু এই বস্তুবোৰে আমাক দুৰ্বল নকৰে; আনহাতে এইবোৰ আমাৰ শক্তিৰ পৰিচায়কহে। ট্ৰেজেডিৰ প্ৰতি থকা প্ৰীতি শক্তিমন্ত যুগ আৰু সবল চৰিত্ৰৰ লক্ষণ। কেৱল দুৰ্বল জনেহে তেওঁলোকৰ নিজৰ মানদণ্ড ইয়াত প্ৰক্ষেপ কৰি নৈতিকতাৰ বিজয়, জীৱনৰ

৬৯। "To represent terrible and questionable-things is, in itself, the sign of an instinct of power and magnificence in the artist, he does not fear them."

—*The Will to Power*

অসাৰতা আৰু তেনেধৰণৰ কিছুমান সাধাৰণ ধাৰণা ইয়াৰ মাজৰপৰা বিচাৰি উলিযাবলৈ যত্ন কৰে। প্ৰকৃততে করুণ ৰস সৃষ্টি কৰা কলাকাৰে মানব-প্ৰকৃতিৰ মৰ্মস্থললৈ প্ৰবেশ কৰি ভয়ঙ্কৰ, অসৎ আৰু সন্দেহজনক ঘটনা-সংযোগ বিচাৰি পায়।

নীৎছেৰ আৰ্ট সম্বন্ধীয় তত্ত্বৰ মাজত কেইটামান আৱশ্যকীয় কথা আছে। অৱশ্যে এইবোৰ যুক্তি আৰু সংলগ্নতাৰ ফালৰপৰা বিচাৰ কৰি এটা তত্ত্বলৈ উন্নীত কৰা হোৱা নাই। তেওঁৰ কিছুমান উক্তি যেনে "সত্যতকৈ আৰ্টৰ মূল্য বেছি" সহজতে গ্ৰহণীয় হোৱা টান কিয়নো উক্তিটো কোনো যুক্তিৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত নহয়। ক্ৰোচেৰ মতে নামটো দিয়া হলেও *The Birth of Tragedy*য়ে আৰ্ট সম্বন্ধীয় কোনো তত্ত্ব তুলি নধৰে। তেওঁ মত প্ৰকাশ কৰিছে, "ভাব অস্পষ্ট আৰু সমালোচনাৰ যোগ্য নহয়; কিন্তু দ্ৰুতগামী উদ্দীপনাৰদ্বাৰা সমৰ্থিত, যি উদ্দীপনাই মনক এক আধ্যাত্মিক ৰাজ্যলৈ তোলে। উনবিংশ শতিকাৰ দ্বিতীয়াৰ্ধত এই ৰাজ্য আকৌ এবাৰ কাছিৎহে ঢুকি পোৱা হৈছিল।"[৭০]

তলত আৰ্ট সম্বন্ধীয় দুটামান আবেগময়ী উক্তি দিযা হ'ল।

(ক) "কেৱল আৰ্ট আৰু আন নাই। জীৱন সম্ভৱ কৰাৰ কাৰণে আৰ্ট হ'ল প্ৰকৃষ্ট উপায়। আৰ্ট জীৱনৰ শ্ৰেষ্ঠ প্ৰলোভন আৰু ইয়াৰ শ্ৰেষ্ঠ উদ্দীপক।

(খ) আৰ্ট জ্ঞানলাভৰ বাটত আগবঢ়া ব্যক্তিৰ উপশম। ইত্যাদি

৭০। "The thought is vague and does not bear criticism; but it is supported by a flight of inspiration which lifts the mind to a spiritual region seldom if ever reached again in the second half of the nineteenth century."

—*Aesthetic*, Chapter XVIII

পঞ্চম অধ্যায়

বিংশ শতিকাৰ প্ৰথমাৰ্দ্ধৰ নন্দন-তাত্ত্বিক লেখকসকল

বেনেদেটো ক্ৰোচে (১৮৬৬-১৯৫২)

Benedetto Croce

বেনেদেটো ক্ৰোচেৰ *Aesthetic* নামৰ পুথিখন ১৯০২ চনত ছপা হয় তেওঁৰ এই পুথিখন নেপল্‌ছৰ একাদেমীয়া পণ্টানিয়ানাত পঠিত Fundamental Thesis of An Aesthetic as Science of Expression and General Linguisticৰ এটা বৰ্দ্ধিত সংস্কৰণ. অৱশ্যে ইয়াৰ লগত এটা ঐতিহাসিক খণ্ডও সংযুক্ত কৰা হৈছে। ক্ৰোচে এজন ভাববাদী দাৰ্শনিক। তেওঁৰ মতে দুটা ৰূপত জ্ঞান লাভ কৰা যায়। এক প্ৰকাৰ জ্ঞান সহজানুভূতি-লভ্য আৰু আন প্ৰকাৰ জ্ঞান হ'ল যুক্তি-লভ্য। সহজ জ্ঞান কল্পনাৰ সহায়ত লাভ কৰা যায় কিন্তু যুক্তিসম্মত জ্ঞান বুদ্ধি-শক্তিৰ সহায়ত লাভ কৰা হয়। সহজ জ্ঞান হল গাইগুটীয়া বস্তুবোৰৰ জ্ঞান আৰু যুক্তি-সম্মত জ্ঞান হ'ল বস্তুবোৰৰ মাজত থকা সম্বন্ধৰ জ্ঞান। সহজ জ্ঞানৰপৰা আমি লাভ কৰোঁ চিত্ৰ আৰু যুক্তি সম্মত জ্ঞানে আমাক দিয়ে প্ৰত্যয়।

সহজানুভূতি বা সহজ জ্ঞান সংবেদন (sensation) নহয়। ই প্ৰত্যক্ষ জ্ঞানৰ লগতো একে নহয়। প্ৰত্যক্ষ জ্ঞানৰ এটা বস্তু বাস্তৱ বুলি বোধ হয়। ক্ৰোচে লিখিছে, "প্ৰত্যক্ষীকৰণ (perception) নিশ্চয় সহজানুভূতি। যিটো কোঠাত মই লিখি আছোঁ, যি চিয়াহীৰ বটল আৰু কাগজ মোৰ আগত আছে, যি কলম মই ব্যৱহাৰ কৰিছোঁ আৰু যিবোৰ বস্তু মই স্পৰ্শ বা সামগ্ৰীৰ দৰে ব্যৱহাৰ কৰোঁ, যি বোৰৰ সহায়ত লিখিব পৰা যায়, গতিকে যিবোৰ আছে—এই সকলোবোৰ সহজ জ্ঞান। কিন্তু আন এখন নগৰত, আন এটা কোঠাৰ বেলেগ কাগজ কলম আৰু চিয়াহীৰে লিখা যি চিত্ৰ মোৰ মগজুৰ মাজেদি অহাযোৱা কৰিছে সেই চিত্ৰও সহজ

জ্ঞান।”[১] গতিকে সহজানুভূতি হ'ল পৃথকীকৰণ নোহোৱা বাস্তৱতাৰ প্ৰত্যক্ষীকৰণৰ আৰু সম্ভাৱিত বস্তুৰ সাধাৰণ চিত্ৰৰ ঐক্য।

স্বাভাৱিকতা বা সক্ৰিয়তাতকৈ সহজানুভূতি কিছু বেছি। ই অনুভৱৰ অভিব্যক্তি। “প্ৰত্যেক সহজানুভূতি বা বৰ্ণনাই অভিব্যঞ্জনা। যিটো অভিব্যঞ্জনা ইন্দ্ৰিয়-গোচৰ ৰূপত প্ৰকাশিত নহয়, সেইটো সহজানুভূতি বা বৰ্ণনা নহয়, কিন্তু সি সংবেদন নাইবা নগ্ন স্বাভাৱিক তথ্যহে। স্পিৰিট বা আত্মাই সৃষ্টি কৰি, ৰূপ দি আৰু প্ৰকাশ কৰিহে সহজ জ্ঞান লাভ কৰে।”[২] ক্ৰোচেৰ মতে সহজানুভূতি আৰু অভিব্যঞ্জনা দুটা বস্তু নহয়, এটাহে। সাধাৰণ মানুহে ক্ৰোচেৰ এই মত সহজে গ্ৰহণ কৰিব নোৱাৰে কিয়নো তেওঁলোকে ভাবে যে তেওঁলোকৰ মনত উচ্চ ভাৱনা আৰু আকৰ্ষণীয় চিত্ৰ আছে, কেৱল সেই ভাৱনা বা চিত্ৰৰ প্ৰকাশ কৰিবলৈকেহে তেওঁলোক সমৰ্থ নহয়। ক্ৰোচেৰ দৃষ্টিত এনে ধাৰণা ভুল। যদি মানুহবোৰে প্ৰকৃত সহজানুভূতি লাভ কৰিলেহেঁতেন তেন্তে তেওঁলোকে শব্দ বা আন কোনো মাধ্যমেৰে তাক ৰূপ দিবও পাৰিলেহেঁতেন। পৃথিবীৰ যিবোৰ বস্তুৰ সহজ জ্ঞান আমি লাভ কৰোঁ সেই বোৰ ক্ষুদ্ৰ ক্ষুদ্ৰ বস্তু। নিচেই সৰু সৰু বৰ্ণনাৰ মাজত এইবোৰ আবদ্ধ। “ইয়াত এজন মানুহ আছে, ইয়াত এটা ঘোৰা আছে, এইটো গধূৰ, এইটো চোকা, এইটোৱে মোক আনন্দ দিয়ে”

১। Certainly, perception is intuition ; The perceptions of the room in which I am writing, of the ink-bottle and paper, that are before me, of the pen I am using, of the objects that I touch and make use of as instuments of my person, which if it writes, therefore exists—these are all intuitions. But the image that is now passing through my brain of me writing in another room, in another town, with different paper, pen and ink, is also intuition.”

—*Aesthetic* by Croce, Chapter I

২। Every true intuition or represention is also expression That which does not objectify itself in expression is not intuition or representation, but sensation and mere natural fact. The spirit only intuits in making, forming, expressing.”

—*Aesthetic*, Chapter I

ইত্যাদি বৰ্ণনাৰ মাজতে আমাৰ সাধাৰণ জীৱন আবদ্ধ হৈ থাকে। সাধাৰণ আৱশ্যকতা আৰু সাধাৰণ কাৰ্যৰ বাবে এনেবোৰ জ্ঞানেই যথেষ্ট। এনে সৰু সৰু কাৰ্যৰ মাজত আত্মাই সন্তুষ্টি লাভ কৰিব নোৱাৰে। ই়ে মহত্তৰ সহজ জ্ঞান লাভ কৰিবলৈ ইচ্ছা কৰে আৰু মহত্তম আদৰ্শ ঢুকি পাবলৈ মন মেলে। মাইকেল এঞ্জেলোৱে কৈছিল যে চিত্ৰকৰে হাতেৰে চিত্ৰ নাকেঁ কিন্তু আঁকে মগজুৰে। মাইকেল এঞ্জেলোৰ মনত আবেগৰ অভিব্যক্তি হৈছিল আৰু এনে অভিব্যক্ত অৱস্থাকে চিত্ৰৰ সহায়ত বাহিৰত প্ৰকাশ কৰিবৰ চেষ্টা কৰিছিল। যদি তেওঁৰ মনত অস্পষ্ট সংবেদন মাথোন থাকিলহেঁতেন, তেন্তে তাক বাস্তৱত ৰূপায়িত কৰাৰ চেষ্টা সফল নহল-হেঁতেন। সহজজ্ঞান অভিব্যঞ্জিত জ্ঞান।

স্পিৰিটে ৰূপহীন দ্ৰব্যক দ্ৰব্য হিচাপে বুজি নাপায়। *Breviary of Aesthetic* অত ক্ৰোচেয়ে কথাটো স্পষ্টকৈ কৈছে "আৰ্ট কি এই প্ৰশ্নৰ উত্তৰত মই তৎক্ষণাত সৰল ভাষাত কম যে আৰ্ট অন্তৰ্দৃষ্টি বা সহজানুভূতি। কলাকাৰে এটা চিত্ৰ নাইবা ছায়ামূৰ্তি সৃষ্টি কৰে আৰু যেয়ে কলা উপভোগ কৰে সেয়ে কলাকাৰে যি দিশলৈ আঙুলিয়াইছে সেই দিশলৈ চকু দিয়ে আৰু তেওঁ খুলি ৰখা ফাকেদি চাই সেই চিত্ৰটো নিজৰ মনৰ মাজত পুনৰ্গঠন কৰে।"[৩]

আৰ্ট সহজানুভূতি বুলি গণ্য কৰাৰ ফলত কেইটামান অন্তৰ্নিহিত অনস্তিত্ব মানি লবলগীয়া হয়। প্ৰথম অনস্তিত্ব হ'ল যে আৰ্ট এটা ভৌতিক তথ্য। ভৌতিক তথ্যবোৰৰ (physical facts) সত্তা নাই আৰু যি আৰ্টৰ কাৰণে অনেকে জীৱন উছৰ্গা কৰে আৰু যি আৰ্টে সকলোৰে মনলৈ স্বৰ্গীয় আনন্দ আনে সেই আৰ্ট সৰ্বোচ্চ সত্য; ই ভৌতিক তথ্য হ'ব নোৱাৰে। দ্বিতীয় অনস্তিত্ব হ'ল যে আৰ্ট উপযোগী কৰ্ম। উপযোগিতা আৰু আনন্দ বা বেদনাৰ কোনো কৰিবলগীয়া কাম আৰ্টত নাই। তৃতীয়

৩। "As to what is art—I will say at once, in the simplest manner that art is intuition. The artist produces an image or a phantasm ; and he who enjoys art turns his gaze upon the point to which the artist has pointed, looks through the chink which he has opened and reproduces that in himself."

অনস্তিত্ব হ'ল যে আৰ্ট নৈতিক কাৰ্য। আৰ্ট ইচ্ছাপ্ৰসূত নোহোৱা গতিকে ইয়াৰ ক্ষেত্ৰত নৈতিক বিচাৰ সম্ভৱ নহয়। চতুৰ্থ অনস্তিত্ব হ'ল যে আৰ্ট প্ৰত্যয়যুক্ত জ্ঞানৰ এটা ৰূপ। প্ৰত্যয়াত্মক জ্ঞান বিচাৰলব্ধ জ্ঞান কিন্তু আৰ্টৰ সম্বন্ধ সহজানুভূতিৰ লগত যি সহজানুভূতিয়ে বাস্তৱতা আৰু অবাস্তৱতাৰ পাৰ্থক্য বিচাৰ নকৰা কৈয়ে চিত্ৰৰ মূল্য হিচাপে আমাক চিত্ৰকেহে দিয়ে। আদৰ্শই হ'ল আৰ্টৰ প্ৰধান লক্ষণ।

আমাৰ আধ্যাত্মিক জীৱনত ভাবমূৰ্তিৰ আৱশ্যকতা সম্বন্ধে ক্ৰোচেয়ে লিখিছে যে সহজজ্ঞান ভাবমূৰ্তিৰে ফল; কিন্তু ই আগতে লাভ কৰা ভাবমূৰ্তিৰপৰা মানুহৰ মূৰৰ তলত ঘোৰাৰ ডিঙি লগাই দিয়াৰ দৰে যথেচ্ছাচাৰী সংযোগ-বিয়োগ নহয়। অনুভূতিয়ে সহজানুভূতিৰ মাজত ঐক্য আৰু সংলগ্নতা স্থাপন কৰে। অনুভূতিয়ে আৰ্টৰ প্ৰতীকবোৰক বায়বীয় লঘুতা দান কৰে। "আমি আচল কলাকৃতিৰ মাজত য বস্তুটোৰ প্ৰশংসা কৰোঁ সেই বস্তুটো এটা সম্পূৰ্ণ আৰু কাল্পনিক ৰূপ। এইটো হ'ল আত্মাই লাভ কৰা এটা অৱস্থা আৰু এইটোকে আমি আৰ্টৰ জীৱন, ঐক্য নাইবা গোট ৰূপ বুলি কওঁ।"[৪]

আৰ্ট সহজানুভূতি। ই অনুভৱৰ অভিব্যঞ্জনা। কলাসৃষ্টিৰ বাবে আৱশ্যক হোৱা সহজানুভূতি সাধাৰণ সহজানুভূতিতকৈ বিশেষভাৱে পৃথক্ নহয়। এই দুই ধৰণৰ সহজানুভূতিৰ ভিতৰত থকা পাৰ্থক্য গভীৰতাৰ পাৰ্থক্যও নহয়, বিস্তৃতিৰ পাৰ্থক্যহে। "মুহূৰ্তে মুহূৰ্তে হাজাৰ হাজাৰ মানুহৰ মুখৰপৰা ওলোৱা প্ৰেম-নিবেদনৰ কথা, নাইবা তেনে ধৰণৰ কথাকে কোৱা এটা অতি সাধাৰণ জনপ্ৰিয় প্ৰেমৰ কবিতাৰ সহজানুভূতি সাধাৰণ সৰলতাৰ ফালৰপৰা গভীৰ হবও পাৰে কিন্তু লিওপাৰ্ডিয়ে ৰচনা কৰা এটা প্ৰেমৰ কবিতাৰ মাজত থকা জটিল সহজানুভূতিৰ তুলনাত ই বিস্তৃতিৰ ফালৰপৰা যথেষ্ট পৰিমাণে সীমাবদ্ধ।"[৫]

৪। What we admire in genuine works of art is the perfect, fanciful form, which a state of the soul assumes, and we call this life, unity, solidity of the work of art."

—*The Breviary of Aesthetic*

৫। "The intuition of the simplest popular love-song which says the same thing or very nearly as any declaration of

আৰ্ট জ্ঞান। কিন্তু সাধাৰণতে বিশ্বাস কৰা হয় যে আৰ্ট জ্ঞান নহয় কাৰণ ই সত্য কথা নকয়। তাৰোপৰি সাধাৰণতে এইটো কোৱা হয় যে আৰ্ট অনুভূতিৰ মাজতে আবদ্ধ ; গতিকে ই জ্ঞান নহয়। ক্ৰোচেয়ে কয় যে এনেকুৱা ভুল ধাৰণা অকল বুদ্ধি শক্তিয়েহে জ্ঞান লাভ কৰিব পাৰে বুলি ধৰি লোৱা কাৰ্যৰপৰা উদ্ভব হয়। কিন্তু ওপৰত ব্যাখ্যা কৰাৰ দৰে সহজানুভূতিও এক প্ৰকাৰ জ্ঞান। এই জ্ঞান প্ৰত্যয়মুক্ত। যদি প্ৰত্যয় নাইবা ঐতিহাসিক বাস্তবতাক আৰ্টৰ বিষয়বস্তুৰপৰা আঁতৰাই ৰখা হয় তেন্তে ইয়াৰ বিষয়বস্তু প্ৰত্যক্ষভাৱে উপস্থিত হোৱা সহজানুভূতিৰ বাহিৰে আন একো হব নোৱাৰে।

ক্ৰোচেৰ মতে সহজানুভূতি সবিকল্প প্ৰযত্ন বা প্ৰত্যক্ষীকৰণ (perception) নহয়। কাণ্টৰ মতে ইন টুইছন (অন্তৰ্দৃষ্টি) ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য জ্ঞান। এই জ্ঞানে বস্তু-প্ৰকৃতিৰ কোনো পৰিচয় নিদিয়ে। হেগেলৰ মতে ইয়াৰ সম্বন্ধ হ'ল জগতৰ পৰিদৃশ্যমান ফালটোৰ লগত। এই ফালটোৰ ক্ষেত্ৰত সত্য, অসত্যৰ বিচাৰ নিষ্প্ৰয়োজন। ক্ৰোচেৰ মতে হ'লে সহজানুভূতি হ'ল কল্পনাৰ এটা কাৰ্য। এনে কাৰ্যই বস্তুটো সঁচা নে মিছা এই কথাৰ বিচাৰ নকৰে। ইয়ে বস্তুটোৰ উপস্থাপন কৰে মাথোন। সহজানুভূতিয়ে আমি প্ৰত্যক্ষ কৰা বস্তুৰ ঐতিহাসিক লক্ষণ আঁতৰাই দিয়ে। গতিকে বাস্তৱতাৰ মানদণ্ড কলাৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰয়োগ কৰা নহয়।

ইয়াতে এটা প্ৰশ্নৰ উদ্ভব হয়। মোৰ বাসনাবোৰ আৰু কাৰ্যবোৰৰ বৰ্ণনা কেনেকৈ সাধাৰণ সহজানুভূতিৰ লগত অভিন্ন হব পাৰে? স্মৃতিৰ পটত উদ্ভব হোৱা, নাইবা কল্পিত কোনো আকৃতি, ধ্বনি, ৰং বা আন ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য বস্তুৰ প্ৰতি স্পষ্টভাৱে অবহিত হোৱা অৱস্থা মোৰ মানসিক আকৰ্ষণ-বিকৰ্ষণৰ অৱস্থাৰ প্ৰতি স্পষ্টভাৱে সজাগ হোৱা একেটা কথাই, এইবোৰ বাসনাই হওক নাইবা সংকল্পই হওক। আৰ্ট বাস্তৱ বা গোট বস্তুৰ

---

love that issues at every moment from the lips of thousands of ordinary men, may be intensively perfect in its poor simplicity, although it be as extensively so much more limited than the complex intuition of a love song by Leopardi."

—*Aesthetic*

জ্ঞান হোৱাৰ কাৰণে সহজানুভূতিৰ বাহিৰে আন একো হব নোৱাৰে। এই সহজানুভূতিয়ে অভিব্যঞ্জনাও। আমি স্পিৰিটক আত্মা আৰু শৰীৰ এই দুভাগত ভাগ কৰি ললে আত্মাৰ শুদ্ধ কাৰ্যৰ কথা ভাবিব নোৱাৰোঁ অৰ্থাৎ আমি এনে সহজানুভূতিৰ কথা বিশ্বাস কৰিব নোৱাৰোঁ যিটো ইয়াৰ শৰীৰ অৰ্থাৎ বৰ্ণনাৰ অবিহনে তিষ্ঠি থাকিব পাৰে।

সহজানুভূতি হ'ল মনৰ মাজত সৃষ্ট হোৱা এটা ৰূপ। স্পিৰিটে ৰূপহীন দ্ৰব্যক দ্ৰব্য হিচাপে বুজিব নোৱাৰে। ইয়ে ৰূপৰ মাজেদিয়ে দ্ৰব্যৰ জ্ঞান লাভ কৰে। দ্ৰব্য ৰূপযুক্ত হ'লে গোট ৰূপত প্ৰকাশিত হয়। নন্দনতাত্ত্বিক তথ্য মনৰ মাজত সৃষ্টি কৰা ৰূপৰ বাহিৰে আন একো নহয়। আমাৰ মনে সদায় সহজানুভূতিৰ সৃষ্টি কৰে নাইবা সেইবোৰৰপৰা প্ৰত্যয় লাভ কৰে অথবা সংবেদনৰ স্তৰলৈ নামি যায়। যেতিয়া স্পিৰিটে শুদ্ধ অভিব্যঞ্জনা-কাৰ্যত ৰত হৈ থাকে তেতিয়াই আৰ্টৰ সৃষ্টি হয়। ৰুচিবিজ্ঞানৰ যি অভিব্যঞ্জনা সি সম্পূৰ্ণৰূপে আভ্যন্তৰীণ অভিব্যঞ্জনা। কিছুমান মানসিক অৱস্থা প্ৰকাশৰ ক্ষমতা এক শ্ৰেণীৰ মানুহৰ বিশেষভাৱে আছে। এই মানুহবোৰকে কলাকাৰ বোলা হয়। এইটো কথাই অৱশ্যে নুবুজায় যে সাধাৰণ মানুহে আত্মাৰ অৱস্থা প্ৰকাশ কৰাৰ কাৰণে অপাৰগ। সাধাৰণ লোকেও নিশ্চয় নিজৰ সহজ জ্ঞানৰ ৰূপ দিব পাৰে। গতিকে আৰ্টিষ্টৰ ৰূপদান ক্ষমতা আৰু সাধাৰণ মানুহৰ ৰূপদান ক্ষমতাৰ মাজত থকা পাৰ্থক্য মৌলিক বিৰোধৰ পাৰ্থক্য নহয়। দুয়ো শ্ৰেণী মানুহৰ মাজতে সমজাতীয় শক্তি আছে; এই শক্তিৰ প্যৰ্থক্য গুণগত নহয়, পৰিমাণগতহে। আৰ্টিষ্টে কোনো অসাধাৰণ শক্তি লাভ নকৰে। মহৎ কলাকাৰসকলে আমাৰ মাজতে আমাক প্ৰকাশ কৰে। যদি কলাকাৰ আৰু আন মানুহৰ কল্পনাৰ মাজত এক অভিন্ন ৰূপ নাথাকিলহেঁতেন তেনেহ'লে কলাকাৰে আমাৰ মাজতে আমাক প্ৰকাশ কৰিব নোৱাৰিলেহেঁতেন। যিজন প্ৰতিভাশালী ব্যক্তিয়ে নিজকে মানবজাতিৰ ওপৰত বুলি ভাবে তেওঁ সাধাৰণতে উপহাসৰ পাত্ৰ হৈ শাস্তি লাভ কৰে। কলাকাৰৰ প্ৰতিভা সদায় সচেতন। ঐতিহাসিক আৰু সমালোচকক যি চিন্তাশীল চেতনা লাগে সেই চেতনা অৱশ্যে আৰ্টিষ্টক নালাগে।

ক্ৰোচেয়ে বিষয়বস্তু আৰু ৰূপৰ প্ৰশ্নটো উত্থাপন কৰি অৱশেষত কৈছে যে নন্দন-তাত্ত্বিক তথ্য অকল বস্তুও নহয় আৰু বস্তু আৰু ৰূপো নহয়।

তেওঁৰ মতে এই তথ্য অকল ৰূপহে। বিষয়বস্তুৰ কিছুমান বিশেষ গুণ থাকিলেহে তাক ভাল ৰূপ দিব পৰা যায় বুলি থকা মানুহৰ ধাৰণা সম্পূৰ্ণৰূপে ভ্ৰান্ত। এইটো অৱশ্যে সত্য যে বস্তুটো ৰূপলৈ ৰূপান্তৰিত কৰিব লাগিব কিন্তু এনে পৰিবৰ্তনৰ আগতেই সি কোনো নিৰ্দিষ্ট গুণৰ আধাৰ নহয়।

আৰ্ট প্ৰকৃতিৰ অনুকৰণ বোলা তত্ব বা মতবাদ শুদ্ধ, যদিহে অনুকৰণ শব্দৰ অৰ্থ প্ৰকৃতিৰ বৰ্ণনা বা সহজ জ্ঞান বুলি ধৰি লওঁ। যদি অনুকৰণৰ অৰ্থ গতানুগতিক উপস্থাপন হয়, তেনেহ'লে এই মতবাদটো তেনেই মিছা। কলাকাৰৰ চিত্ৰই আমাৰ মনত যেনে আনন্দ দিয়ে তেনে আনন্দ ফটোগ্ৰাফে নিদিয়ে।

কলাকাৰৰ কাৰ্য হ'ল অনুভূতিবোৰ গলাই সেইবোৰৰ মাজত জৈৱিক ঐক্য স্থাপন কৰা। গতিকে কলাকৃতিৰ মাজত এটা ঐক্য থাকে। এইটো হৈছে বিচিত্ৰতাৰ মাজত ঐক্য। এটা কলাকৃতিক, যেনে এটা কবিতাক দৃশ্য, উপমা, বাক্য প্ৰভৃতি, অথবা এটা চিত্ৰক পশ্চাৎভূমি, পুৰোভূমিত ভাগ কৰিলে জৈৱিক সত্তা এটাক হৃদয়, মগজু, স্নায়ুত বিভাগ কৰাৰ দৰে সমগ্ৰ সত্তাটোৰ বিনাশসাধন কৰা হয়।

এইটোও কোৱা হয় যে অভিব্যঞ্জনা আন অভিব্যঞ্জনাৰপৰা উদ্ভব হ'ব পাৰে কাৰণ অভিব্যঞ্জনা সৰল আৰু জটিল দুয়োটা ৰূপতে প্ৰকাশিত হয়। আৰ্কিমিদিছে "ইউৰেকা" বুলি চিঞৰি প্ৰকাশ কৰা আনন্দতকৈ ট্ৰেজেডিৰ মাজত দেখা বৰ্ণনা বা অভিব্যঞ্জনা জটিল। ক্ৰোচেয়ে বৰ্ণনাৰ এনেধৰণৰ বিভাজন মানি নলয় আৰু কয় যে বৰ্ণনা কেৱল অনুভৱৰহে হ'ব পাৰে। যেনেকৈ অগ্নিকুণ্ডত আকৃতি নথকা তামৰ টুকুৰা আৰু ভাল ভাল সৰু সৰু মূৰ্তিবোৰক গলাই একগোট কৰা হয়, তেনেকৈ ট্ৰেজেডি ৰচনাৰ কল্পনা কৰা লোকজনে যথেষ্ট পৰিমাণৰ অনুভৱবোৰ আৰু আন সময়ত প্ৰকাশ কৰা অভিব্যঞ্জনাবোৰক এটা পাত্ৰত নতুন অনুভৱৰে সৈতে গলাই একগোট কৰে। নতুন মূৰ্তি গঢ়াৰ কাৰণে আন তামৰ টুকুৰাৰ লগতে ভাল ভাল মূৰ্তিবোৰকো গলাই পেলাব লাগিব। পুৰণি অভিব্যঞ্জনাবোৰ পুনৰাই অনুভৱত পৰিণত হলেহে নতুন অভিব্যঞ্জনাত সম্মিলিত হ'ব পাৰে।[৬]

৬। **He who conceives a tragedy put into a crucible a great quantity, so to say, of impressions ; expessions them-**

ক্ৰোচেয়ে আৰ্টক এক প্ৰকাৰ মুক্তিদাতা বুলিছে। মনৰ মাজত থুপ খাই থকা অনুভববোৰ প্ৰকাশিত হোৱা কাৰ্যই এক প্ৰকাৰ মুক্তি। যেতিয়া অনুভববোৰ বাহ্যিক মাধ্যমৰ সহায়ত প্ৰকাশিত কৰা হয়, তেতিয়া সেইবোৰ মনৰ অনুভব হৈ নাথাকে কিন্তু কলাকাৰৰ আঁতৰত থকা গোট বস্তু হৈ পৰে। আৰ্টৰ কাৰ্যই হল অনুভববোৰৰ বাহ্যিক প্ৰকাশ। এই কাৰ্য সম্পূৰ্ণৰূপে আৰ্টিষ্টৰ মনৰ মাজত সংঘটিত হয় আৰু বাহ্যিক জগতৰ লগত জড়িত বহিঃ-প্ৰকাশৰ লগত ইয়াৰ কোনো সম্বন্ধ নাই। কোৱা বা লিখিত শব্দৰ যোগেদি নাইবা চিত্ৰ অথবা মূৰ্তিৰ সহায়ত আৰ্টৰ বহিঃ-প্ৰকাশ নন্দনতাত্ত্বিক তথ্যৰ কোনো অংশ নহয়। এইবোৰ বাহ্যিক উদ্দীপক মাথোন যিবোৰে কলাকাৰৰ সহজানুভূতি উজলাই তোলে। অনুভবৰ বহিঃ-প্ৰকাশ স্পিৰিটৰ ব্যৱহাৰিক কাৰ্যহে।

ক্ৰোচে ভাববাদী দাৰ্শনিক। তেওঁৰ দৰ্শনত স্পিৰিটেই চৰম সত্তা বা সৎবস্তু। স্পিৰিটৰ চাৰিটা প্ৰধান কাৰ্য আছে। ইয়াৰে দুটা তত্ত্বীয় আৰু আন দুটা ব্যৱহাৰিক। তত্ত্বীয় কাৰ্য (Theoretical activity) আকৌ আন দুটা ভাগত ভাগ কৰিব পাৰি। ইয়াৰে এটা হল কাল্পনিক কৰ্মাভিনিবেশ (imaginative activity) আৰু আনটো যুক্তিসংক্ৰান্ত কৰ্মাভিনিবেশ (logical activity)। যুক্তি-সংক্ৰান্ত কাৰ্যই আমাক প্ৰত্যয়ৰ জ্ঞান দিয়ে। সহজানুভূতি-অভিব্যঞ্জনা কাল্পনিক কাৰ্যৰ অন্তৰ্গত। ব্যৱহাৰিক কৰ্মাভিনিবেশকো আন দুটা ভাগত ভগাব পাৰি। এইবোৰ হ'ল অৰ্থ নৈতিক কৰ্মাভিনিবেশ (economical activity) আৰু নৈতিক কৰ্মাভিনিবেশ (moral activity)। এই চাৰিটা প্ৰধান কৰ্মাভিনিবেশৰ লগত পোনপটীয়াকৈ জড়িত থকা বিজ্ঞান কেইখন হল—ৰুচিবিজ্ঞান, তৰ্কশাস্ত্ৰ, অৰ্থনীতি

---

selves, conceived on other occasions, are fused together with the new in a single mass, in the same way as we can cast into a melting furnace formless pieces of bronze and choicest statuettes. These choicest statuettes must be melted just like the pieces of bronze before there can be a new statue. The old expressions must descend again to the level of impressions in order to be synthasised in a new single expression."—*Aesthetic*, Chapter II

আৰু নীতিশাস্ত্ৰ। অৰ্থনীতি যেন ব্যৱহাৰিক জীৱনৰ ৰুচিবিজ্ঞান, আৰু নীতিশাস্ত্ৰ ইয়াৰ ন্যায়শাস্ত্ৰ।[৭]

(৭) বাহ্যিক সৌন্দৰ্য-সৃষ্টিৰ কাৰণে সতৰ্ক ইচ্ছা-শক্তিৰ প্ৰয়োজন। এনে ইচ্ছা-শক্তিয়ে কিছুমান সহজানুভূতি নাইবা বৰ্ণনা হেৰাই যাবলৈ নিদিয়ে। গতিকে নন্দন-তত্ত্বৰ লগত ব্যৱহাৰিক কৰ্ম-ক্ষমতাৰো সংযোগ আছে। মনৰ মাজত যিবোৰ সহজজ্ঞান আমি লাভ কৰোঁ সেইবোৰৰ বহিঃ-প্ৰকাশ আমাৰ ইচ্ছাধীন। ইচ্ছা কৰিলে সেইবোৰ কোনো মাধ্যমৰ সহায়ত আনৰ আগত প্ৰকাশ কৰিবও পাৰোঁ আৰু ইচ্ছা নকৰিলে নকৰিবও পাৰোঁ।

যেতিয়া আৰ্টিষ্টে সহজানুভূতিৰ বহিঃপ্ৰকাশ কৰিব খোজে তেতিয়া তেওঁ টেক্‌নিক্ বা কৌশল আয়ত্ত কৰিবলৈ বাধ্য। টেক্‌নিক্‌ হ'ল জ্ঞান। এই জ্ঞান নন্দনতাত্ত্বিক অভিব্যঞ্জনাৰ উদ্দীপনাৰ অৰ্থে ব্যৱহাৰিক কৰ্ম শক্তিৰ সহায়ক হয়। ই আন্তৰিক অনুভৱৰ বাহ্যিক প্ৰকাশৰ এটা বিশেষ কৌশল নহয়। মানুহে সাধাৰণতে কয় যে কোনো এজন লেখকে এখন উপন্যাসত এটা নতুন টেক্‌নিক্‌ ব্যৱহাৰ কৰিছে। কিন্তু এই নতুন টেক্‌নিক্‌টো উপন্যাসখনৰ বাহিৰে আন একো নহয়। উপন্যাসৰ ধাৰণাটোই হল ইয়াৰ টেক্‌নিক্‌।

আৰ্ট, উপযোগিতা আৰু নৈতিকতাৰপৰা স্বতন্ত্ৰ। যদি আৰ্টৰ স্বতন্ত্ৰতা প্ৰতিষ্ঠিত নহয় তেতিয়া জানো আৰ্টৰ আভ্যন্তৰীণ মূল্যৰ কথা কৈ কিবা লাভ আছে? কিন্তু ক্ৰোচেয়ে সকিয়াই দিছে যে আৰ্টিষ্টৰ মনৰ ভিতৰত ৰূপ পোৱা সকলো অভিজ্ঞতাই বাহ্যিক প্ৰকাশ লাভ কৰিব লাগিব বুলি

৭। The theoretical activity may again be sub-divided into imaginative activity and logical activity. Intuition-expression comes under imaginative activity. Logical activity gives us concepts. The practical activity also may be sub-divided into two divisions—economical activity which is volition in general and moral activity. The four sciences corresponding to these four primary activities of the spirit are aesthetics, logic. economics and ethics. "Economy is as it were, the aesthetic of practical life, morality its logic"

—*Aesthetic*, Chapter VII

হোৱা ভ্ৰান্ত ধাৰণা কলা-প্ৰেমী সকলে বৰ্জ্জন কৰা উচিত। বাহ্যিক-প্ৰকাশৰ সময়ত কলাকাৰে তেওঁৰ মনৰ মাজত থকা সহাজানুভূতিবোৰৰ যিবোৰ তেওঁ বসতি কৰা সমাজখনৰ বাবে উচিত হব বুলি ভাবে সেই বোৰকহে বাহ্যিক ৰূপদান কৰিবলৈ তেওঁ সচেষ্ট হয়। সহজানুভূতিৰ এনে নিৰ্বাচন অৰ্থ নৈতিক আৰু নৈতিক বিচাৰ বিবেচনাৰদ্বাৰা নিয়ন্ত্ৰিত হয়। "যদি আৰ্ট মানে আৰ্টৰ বাহ্যিক প্ৰকাশকে বুজোৱা হয়, তেতিয়া হ'লে ইয়াৰ মাজত উপযোগিতা আৰু নৈতিকতা সোমাই পৰাৰ অধিকাৰ আছে, অৰ্থাৎ দুয়োৰে নিজৰ ঘৰত প্ৰভু হোৱাৰ অধিকাৰ আছে।"[৮]

কলাকাৰৰ সহজানুভূতি বাগ্মিতাৰ কৃত্ৰিম সৃষ্টিৰপৰা আঁতৰত ৰখা উচিত। আৰ্টিষ্টৰ উদ্দেশ্যৰ ফলস্বৰূপেই কৃত্ৰিম নিকৃষ্ট কল্পনাৰ উদ্ভৱ হয়। নিকৃষ্ট কল্পনাৰ সৃষ্টিয়ে কেতিয়াও আৰ্টৰ দাবী কৰিব নোৱাৰে কিয়নো আৰ্টৰ ৰাজ্যত এনে সৃষ্টিৰ স্থান নাই। এইবোৰ যেন সত্তা-বিহীন, কাৰণ এই বোৰৰ মাজত কোনো আধ্যাত্মিক বস্তু নাই। জীৱনৰ সত্তা আৰু প্ৰকৃতিৰ স্বৰূপৰ ওপৰত কাব্য প্ৰতিষ্ঠিত। কাব্য সত্য। ই অৱশ্যে দাৰ্শনিক সত্যৰ দাবী কৰিব নোৱাৰে আৰু ইয়াক দৰ্শন বুলি গ্ৰহণ কৰাও উচিত নহয়। আৰ্টে বাস্তৱতাক কোনো পৰিবৰ্তন নোহোৱাকৈ কাব্যত ৰূপ দিয়ে।

আৰ্টৰ সত্য আনক জনাব পৰা যায়। আৰ্টিষ্টে বসতি কৰা সমাজ আৰু তেওঁৰ নিজৰ জীৱনৰ বিষয়ে অধ্যয়ন কৰি আমি তেওঁৰ দৃষ্টিকোণ ধৰিব পাৰো। যি মাধ্যম তেওঁ নিৰ্বাচন কৰি লৈছে সেই মাধ্যমৰ সহায়ত তেওঁ অভিজ্ঞতা লাভ কৰা সহজ-জ্ঞান আমিও লাভ কৰিব পাৰো। এইটো সত্য যে যি জীৱন আৰ্টিষ্টে যাপন কৰিছিল, আৰু তেওঁ যিবোৰ অনুভূতিৰ অভিজ্ঞতা লাভ কৰিছিল সেই জীৱন আৰু সেই অভিজ্ঞতাৰ আচল ৰূপ আমি পাব নোৱাৰো কাৰণ এইবোৰ কথা জীৱনত এবাৰহে ঘটে। কিন্তু আৰ্টৰ বুকুত সৃষ্টি কৰা ধাৰণা দুনাই পুনৰ নিৰ্মিত হব পাৰে আৰু চিন্তাৰ সহায়ত ইয়াৰ সত্তাৰো জ্ঞান লাভ কৰা যায়। আৰ্টিষ্টৰ কল্পনা আমাৰ

৮। "If by art be understood the externalization of art, then utility and morality have a perfect right to enter into it, that is to say, the right to be master in one's own house"

—*Aesthetic*, Chapter XV

কল্পনাৰ লগত একে। অভিব্যঞ্জনাৰ কাৰ্য আধ্যাত্মিক কাৰ্য হোৱাৰ কাৰণে ইয়াৰ আৱশ্যকতাৰ প্ৰশ্ন নুঠে। আমাৰ স্পিৰিটবোৰ আৰ্টিষ্টৰ স্পিৰিটৰ লগত অভিন্ন বুলি আমি বিবেচনা কৰিব পাৰোঁ। আৰ্টিষ্টৰ দৰে আমি নিজেও ভাবানুভূতিৰ অভিজ্ঞতা লাভ কৰিছোঁ ; গতিকে তেওঁ সৃষ্টি কৰা কলাকৃতিৰপৰা চিন্তাৰ সহায়ত তেওঁৰ ভাবানুভূতিবো পুনৰ নিৰ্মাণ আমাৰ অন্তৰত হব পাৰে।

সহজানুভূতিয়ে কেঁচা দ্ৰব্যত ৰূপ-সংযোগ কৰে আৰু ইয়াক জ্ঞানগম্য বস্তু কৰি তোলে। নন্দন-তাত্ত্বিক অভিজ্ঞতাৰ কৰ্ম-ক্ষমতাৰ যোগেদি যিহকে উপলব্ধি কৰা যায় সেয়েই সুন্দৰ। প্ৰকাশৰ অক্ষমতাৰ ফলত কুৎসিতৰ জন্ম হয়। ক্ৰোচেৰ মতে বৰ্ণনা বা অভিব্যঞ্জনা এক আধ্যাত্মিক কাৰ্য। ইয়াক সাধাৰণ বৰ্ণনা নাইবা ভাৱনা-প্ৰকাশক বৈজ্ঞানিক বৰ্ণনাৰপৰা বেলেগকৈ চোৱা উচিত। আচলতে খং উঠা এজন মানুহৰ কাৰ্যত যিবোৰ শাৰীৰিক চেষ্টা প্ৰকাশিত হয় আৰু যিজন মানুহে নন্দনতাত্ত্বিক দিশৰপৰা ইয়াৰ বৰ্ণনা দিয়ে, আপোন জনৰ বিয়োগত শোকাকুল এজন মানুহৰ অৱস্থা, তেওঁৰ কান্দোন, মুখ-বিকৃতি আৰু আন সময়ত শব্দ আৰু গানৰ মাজেদি সেইজন মানুহেই প্ৰকাশ কৰা নিজৰ মনোবেদনা, প্ৰবল ভাৱেৰে আক্ৰান্ত জনৰ মুখ-বিকৃতি আৰু মঞ্চাভিনয়ত থিয় হোৱা অভিনেতা জনৰ বিশেষ ভঙ্গীৰ মাজত আছে এক পাৰ্থক্যৰ অতল গহ্বৰ। মানুহ আৰু প্ৰাণীৰ মাজত ভাবানুভূতিৰ অভিব্যক্তি বৰ্ণনা কৰি ডাৰুইনে এখন পুথি লিখিছে কিন্তু এই পুথিত নন্দন-তাত্ত্বিক দিশৰপৰা আলোচনা তুলি ধৰা হোৱা নাই।

নন্দনতাত্ত্বিক বৰ্ণনাত্মক কাৰ্যই কেঁচা দ্ৰব্যত ৰূপ-সংযোগ কৰি ইয়াক জ্ঞানগম্য কৰে বুলি আগতে কোৱা হৈছে। ইয়াৰ ফল সৌন্দৰ্য-সৃষ্টি, কাৰণ কম বেছি ৰকমে সম্পূৰ্ণ প্ৰকাশৰ অক্ষমতাৰ ফলতে সৃষ্টি হয় কুৰূপ আৰু কুৎসিত বস্তুৰ। সৌন্দৰ্য "সফল নাইবা শ্ৰেষ্ঠ অভিব্যঞ্জনা আৰু আন একো নহয়, কাৰণ যেতিয়া অভিব্যঞ্জনা সফল নহয় তেতিয়া ই অভিব্যঞ্জনাও নহয়।" কেৰিটে *Theory of Beauty* নামক পুথিত অভিব্যঞ্জনা কাৰ্যৰ যেনে বিশ্লেষণ কৰিছে তাৰ ভাবানুবাদ তলত দিলোঁ।

"এজন মানুহে অৰ্থাৎ Aয়ে অস্পষ্টভাৱে অনুভূত হোৱা আৰু এতিয়ালৈকে প্ৰকাশিত নোহোৱা অনুভৱ I ৰ E অভিব্যঞ্জনা বিচাৰিছে। তেওঁ বহুত শব্দ আৰু শব্দ-সমষ্টিৰ সংযোগ চেষ্টা কৰিও সেইবোৰ অনুচিত, অপৰ্য্যাপ্ত

আৰু কুৎসিত বুলি অগ্ৰাহ্য কৰিছে। তেওঁ একোকে স্পষ্ট ভাবে দেখা নাই। আন আন অকৃতকাৰ্য চেষ্টাৰ পাছত, এবাৰ লক্ষ্যৰ ওচৰ চাপি, এবাৰ তাৰপৰা আঁতৰি আহি তেওঁ বিচৰা E অভিব্যঞ্জনা হঠাতে ঢুকি পালে। কুৰূপতা আৰু তাৰ লগত সংযুক্ত হৈ থকা নিৰানন্দ আছিল সেইটো নন্দনতাত্ত্বিক কৰ্ম, যি কৰ্মই বাধা অতিক্ৰম কৰিব পৰা নাছিল। সৌন্দৰ্য হ'ল সফলকাম হোৱা অভিব্যঞ্জনা কাৰ্য। Aয়ে এতিয়া S নামৰ পাৰ্থিব চিহ্ন, আকাৰ, ৰং শব্দ ইত্যাদিৰ সহায়ত নিজৰ মনৰ মাজত নাইবা আনৰ মনৰ মাজত এই কাৰ্যৰ পুনৰাবৃত্তি উদ্দীপিত কৰিবলৈ মন মেলিলে। যদি আন এজন মানুহে অৰ্থাৎ aয়ে এই E বোলা বৰ্ণনাটো সমালোচনা কৰে আৰু ইয়াৰ সৌন্দৰ্য আৰু কুৰূপতা নিৰ্ণয় কৰি সিদ্ধান্ত গ্ৰহণ কৰে তেন্তে তেওঁ নিজকে Aৰ দৃষ্টিকোণত প্ৰতিষ্ঠিত কৰি S অৰ বাহ্যিক চিহ্নৰ সহায়ত লাভ কৰা i অনুভৱৰপৰা E বোলা অভিজ্ঞতাটো e অভিজ্ঞতা হিচাপে পুনৰ্গঠন কৰিব।"[১]

১। "A person seeks expression E for an impression I of which he is dimly aware, but which he has not yet expressed. He tries various words and phrases, to take a linguistic example, but rejects them as improper, inadequate and ugly. He sees nothing or nothing clearly. After other vain attempts, now approaching, now receeding from his goal he suddenly attains the desired expression E and *lux facta est.* The ugly with the displeasure attached to it, was the aesthetic activity which failed to overcome its obstacle ; the beautiful is the expressive activity which is triumphant. A may now choose to fashion in the external physical world some material sign S by ways of shapes, colours, sounds and the like, designed to stimulate in himself or others a repetition of this expressive activity. If now another person *a* has to criticise the expression E and decide upon its beauty or ugliness, he can only put himself at the point of view of A and by the help of impression *i* made on him by the physical sign S reconstruct the process E as *e*."

The Theory of Beauty, Chapter VIII

প্ৰণালীটোৰ মাজত কিছুমান অসুবিধা আছে আৰু ক্ৰোচে এই অসুবিধা আঁতৰাব পৰা নাই। প্ৰশ্ন উঠে, কেনেকৈ এজন কলাপ্ৰেমী লোকে বাহিৰত ৰূপ পোৱা কলাকৃতিৰ সহায়ত সুন্দৰ সহজানুভূতি লাভ কৰিব পাৰে? আৰ্টিষ্ট আৰু কলাপ্ৰেমী দুয়োৰে একে ধৰণৰ অভিব্যঞ্জনা শক্তিয়ে নহয়, তেওঁলোক দুয়োৰেই বাহ্যপদাৰ্থৰ সংস্পৰ্শত একেধৰণে অভিজ্ঞতা গ্ৰহণ কৰে বুলি ধৰি ন'ললে এইটো সম্ভৱ হ'ব নোৱাৰে। কিন্তু এই কথাটো মানি ল'লেও লেখক আন এটা প্ৰশ্নৰ সন্মুখীন নোহোৱাকৈ নাথাকে। ক্ৰোচেৰ মতে আৰ্ট হ'ল সহজানুভূতি আৰু ইয়াৰ এটা ব্যক্তিগত ৰূপ আছে। এইটো আমাৰ সাধাৰণ অভিজ্ঞতা যে ব্যক্তিত্বৰ পুনৰাবৃত্তি নহয়। কেৰিটে এইবাবে ভাবে যে ক্ৰোচে হয়তো সহজানুভূতি আৰু অভিব্যঞ্জনাৰ ঐক্য প্ৰত্যাখ্যান কৰিব লাগিব নাইবা নন্দন-তাত্ত্বিক অভিজ্ঞতাৰ সঞ্চাৰণ ক্ষমতাৰ ওপৰত থকা বিশ্বাস বিসৰ্জন দিব লাগিব। কলাপ্ৰেমী সমালোচক বহিঃ-প্ৰকাশ লাভ কৰা কলাকৃতি অৰ্থাৎ এটা বাহ্য পদাৰ্থৰদ্বাৰা উদ্দীপিত হয়। এই বহিঃ-প্ৰকাশিত কলাকৃতি হ'ল আৰ্টিষ্টৰ অতুলনীয় অভিজ্ঞতা। কলাপ্ৰেমী নাইবা সমালোচকৰ পক্ষে এই অভিজ্ঞতাৰ পুনৰ নিৰ্মাণ কেনেকৈ সম্ভৱ হ'ব? ইয়াৰ উত্তৰত ক্ৰোচেয়ে অৱশ্যে কৈছে যে ডাণ্টেৰ লেখা বিচাৰ কৰিবলৈ আমি তেওঁৰ স্তৰলৈ নিজকে উন্নীত কৰিব লাগিব। এইটো দেখদেখ কথা যে বাহ্যিক দৃষ্টিত আমি ডাণ্টে নহওঁ আৰু ডাণ্টেও আমি নহয়। কিন্তু চিন্তা আৰু বিচাৰৰ সময়ত আমাৰ আত্মা কবিৰ আত্মাৰ সৈতে একে আৰু সেই মুহূৰ্তত আমি আৰু তেওঁ এটা বস্তুই। ক্ৰোচেয়ে কোৱা কথাৰপৰা এইটো অনুমান হয় যে তেওঁ হয়তো সমালোচকৰ কল্পনা প্ৰশিক্ষণৰ সহায়ত উন্নত হোৱাটো বিচাৰিছে যাতে তেওঁ আৰ্টিষ্টৰ দৃষ্টিকোণলৈ নিজকে উন্নীত কৰিব পাৰে। কিন্তু সমালোচকে আৰ্টিষ্টৰ স্তৰলৈ নিজকে উন্নীত কৰিব পাৰিলেও দুয়োৰে অভিজ্ঞতা-লাভ ক্ষমতা একেধৰণৰ নহলে সমালোচকে কলাকৃতিৰ মাজত ৰূপ পোৱা সহজানুভূতি নিজৰ অন্তৰত পুৰ্নগঠিত কৰিব নোৱাৰিব।

আন সৌন্দৰ্যতত্ত্বৰ লেখকৰ লগত ক্ৰোচেৰ সৌন্দৰ্য সম্বন্ধে থকা ধাৰণাও নিমিলে। তেওঁৰ মতে সৌন্দৰ্য এটা বস্তুগত ৰূপ নহয় অৰ্থাৎ ই কোনো বস্তুৰ লগত জড়িত হৈ নাথাকে কিন্তু ইয়াৰ সম্বন্ধ মানবীয় কাৰ্য আৰু

আধ্যাত্মিক শক্তিৰ লগত। আন কথাত কবলৈ গ'লে, সৌন্দৰ্য নিখুঁত অভিব্যঞ্জনাৰ মাজতে পোৱা যায় আৰু আচলতে নিখুঁত অভিব্যক্তি নহলে সি অভিব্যঞ্জনা নামৰে অযোগ্য। কিন্তু যদি সৌন্দৰ্যৰ ধাৰণা অকল অভিব্যঞ্জনাৰ মাজতে সীমিত হৈ থাকে তেন্তে তেনে সৌন্দৰ্যও নিশ্চয় নগণ্য-বিধৰ হ'ব। এই কাৰণে কোনো কোনো সমালোচকে মত প্ৰকাশ কৰিছে যে ক্ৰোচে সৌন্দৰ্যৰ কথা প্ৰায়েই পাহৰি গৈছে। ক্ৰোচেৰ মতে হ'লে সৌন্দৰ্য প্ৰতিভাত হয় ঐক্যৰ মাজত আৰু কুৰূপতা পৰিদৃষ্ট হয় বিক্ষিপ্ততা বা বহুতাৰ মাজত। "কুৰূপতা অসাৰ্থক অভিব্যঞ্জনা।" যেতিয়া কোনো ব্যৱহাৰিক চেষ্টা, যেনে নৈতিকতা বা অনৈতিকতাৰ বিচাৰ কলাকৃতিৰ মাজত সোমাই পৰে, তেতিয়া কলাকৃতি কুৰূপ হয়। অসাৰ্থক কলাকৃতিৰ মাজত গুণৰ তাৰতম্য দেখা যায় কিয়নো কিছুমান সৃষ্টিৰ মাজত বেছি গুণ আৰু আন কিছুমানৰ মাজত কম গুণ থাকিব পাৰে কিন্তু সৌন্দৰ্যৰ হ'লে গুণৰ পৰিমাণ নাই। আনহাতে কুৰূপতাৰ পৰিমাণগত পাৰ্থক্য আছে।

যেতিয়া ক্ৰোচেয়ে সৌন্দৰ্যৰ পৰিমাণগত পাৰ্থক্য নাই বুলি কয় তেতিয়া তেওঁ বুজাব খোজে যে গীতিকবিতা, নাটক প্ৰভৃতি যি ধৰণৰ সৃষ্টিয়েই নহওক কোনো শ্ৰেণীৰ কলাকৃতিয়ে আন এটা শ্ৰেণীৰ সৃষ্টিতকৈ বেছি সৌন্দৰ্যমণ্ডিত নহয়। আমি কেলোৰিজৰ অসম্পূৰ্ণ কবিতা *Kubla Khan*ৰ দৃষ্টান্তটো লৈ কব পাৰোঁ যে কবিতাটোৰ যিথিনি আমি ছপা অৱস্থাত পাইছোঁ সেইথিনি নিশ্চয় সুন্দৰ। কিন্তু আমি যেন স্বীকাৰ কৰিবলৈ ইচ্ছা কৰোঁ যে যদি কবিতাটো সম্পূৰ্ণ কৰা হলহেঁতেন তেন্তে কবিতাটোৰ সৌন্দৰ্য আৰু বেছি বাঢ়িলহেঁতেন। কেৰিটে লিখিছে যদি অডিছেৰ পাঁচোটা খণ্ড নাইবা নবম চিম্ফনিৰ দুটা চালনা মাথোন আমাৰ হাতত পৰিলহেঁতেন, তেন্তে আমি সেইবোৰক সুন্দৰ বুলি কলোঁহেঁতেন। সমগ্ৰ বস্তু এটাৰ সৌন্দৰ্য অংশবোৰৰ সৌন্দৰ্যৰ সমষ্টি নহয় তথাপি কব লাগিব যে সমগ্ৰ বস্তুটোৰ সৌন্দৰ্য অকল বেলেগেই নহয় মহত্তৰো।[১০]

১০। "If five books of the *Odyssey* or two movements from The Nineth Symphony alone survived, they would be beautiful... The beauty of a whole is not the sum of the

ক্ৰোচেয়ে তেওঁৰ *Aesthetic*অত অনুভূতিৰ কথাও আলোচনা কৰিছে। তেওঁৰ মতে অনুভূতিৰ দুটা মুৰ আছে, এটা আনন্দ আৰু আনটো বেদনা। ই এক প্ৰকাৰ প্ৰাথমিক আৰু মৌলিক ব্যৱহাৰিক কৰ্মাভিনিবেশ। অনুভূতি নন্দনতাত্ত্বিক কাৰ্যৰ এটা অংশ নহয় কাৰণ ইয়াক সহজানুভূতিৰ লগত অভিন্ন বুলি ধৰিব নোৱাৰি। ই এক প্ৰকাৰ অৰ্থনৈতিক কৰ্মাভিনিবেশ।

যদিও অনুভূতি স্পিৰিটৰ নন্দনতাত্ত্বিক কাৰ্যৰ এটা অংশ নহয়, তথাপি এই কাৰ্যৰ লগত ই সংসগী। আধ্যাত্মিক কাৰ্যবিলাকৰ মাজত পাৰস্পৰিক সম্বন্ধ আছে আৰু এইবোৰে ইচ্ছা-শক্তিৰ ৰূপ লব পাৰে। এইবোৰৰ লগত আনন্দ আৰু বেদনা সংযুক্ত হৈ থাকে। সত্যৰ আৱিষ্কাৰ নাইবা নৈতিক কৰ্তব্য পালনত আনন্দ আছে কাৰণ ইয়াত আধ্যাত্মিক কাৰ্য লক্ষ্যত উপনীত হৈছে। যেতিয়া আধ্যাত্মিক কাৰ্য লক্ষ্যত উপনীত হয় তেতিয়া আমি আনন্দ লাভ কৰোঁ। লক্ষ্যত উপনীত হ'ব নোৱাৰিলে আমাৰ মনলৈ আহে বেদনা। এইটো হোৱা সত্বেও অৰ্থনৈতিক আনন্দ, নৈতিক আনন্দ, বৌদ্ধিক আনন্দ প্ৰভৃতি প্ৰত্যেকটোৱেই একো একোটা নিৰ্দিষ্ট আনন্দৰ ৰূপ। কাৰ্যবোৰৰ নন্দনতাত্ত্বিক, নৈতিক বা যৌক্তিক প্ৰভৃতি চেষ্টাসমূহৰ লক্ষণে অনুভূতিবোৰক নন্দনতাত্ত্বিক প্ৰভৃতি ৰূপ দিয়ে। কিছুমান অনুভূতিৰ মূল্য থকা আৰু কিছুমানৰ নথকা বুলি ভবা কথাটো ক্ৰোচেয়ে মানি নলয়।

বাহ্যিক জগতৰ বস্তুৰ সংস্পৰ্শত যি অনুভূতি জাগে সেই অনুভূতি কলাকৃতিৰ সংস্পৰ্শত জাগি উঠা অনুভূতিৰপৰা বেলেগ। এই পাৰ্থক্য অৱশ্যে গুণগত নহয়, পৰিমাণগতহে। নন্দনতাত্ত্বিক সৃষ্টিৰপৰা উদ্ৰেক হোৱা অনুভূতি তৰল, পাতল আৰু দ্ৰুত পৰিৱৰ্তনশীল। এখন ট্ৰেজেডিৰ নাট্য-চৰিত্ৰৰে সৈতে আমি আনন্দত মগন হওঁ, অথবা চকুপানী টোকো কিন্তু ইয়াত আমাৰ অনুভূতিবোৰ প্ৰকৃত জীৱনৰ অনুভূতিৰ দৰে মৰ্মস্পৰ্শী আৰু হৃদয়-বিদাৰক নহয়। কলাকৃতিৰ যোগেদি আমাৰ অন্তৰত যেনে অনুভূতি জাগে সেই অনুভূতি সহজানুভূতিৰ ৰূপত অনুভূত আৰু অভিব্যঞ্জিত বা প্ৰকাশিত। গতিকে এনে অনুভূতি জীৱনত লাভ কৰা অনুভূতিতকৈ কম গভীৰ।

---

beauties of parts into which it may be divided, yet, it is often I think a greater beauty not merely different."

—*The Theory of Beauty* Chapter VIII

আৰ্ট অনুভূতিৰ পোনপটীয়া প্ৰকাশ নহয়। ই চিন্তা-শোধিত অনুভূতি (contemplated feeling)। নন্দনতাত্ত্বিক অভিব্যঞ্জনাই অনুভূতিক এক প্ৰকাৰ তত্ত্বীয় ৰূপদান কৰে আৰু ইয়াক শব্দ, গীত নাইবা আন কোনো ৰূপলৈ ৰূপান্তৰিত কৰে। উইমছাট আৰু ব্ৰুক্‌ছে তেওঁলোকৰ *Literary Criticism* নামক পুথিত মত প্ৰকাশ কৰিছে *Aesthetic* পুথিখন লিখাৰ কেই বছৰ মান পিছত ক্ৰোচেয়ে হয়তো কাব্যত অনুভূতিৰ আৱশ্যকতাৰ কথা বেছি গভীৰ ভাবে উপলব্ধি কৰিছিল। তেতিয়া তেওঁ হয়তো বুজিব পাৰিছিল আৰ্টৰ সহজানুভূতি-অভিব্যঞ্জনা আচলতে অনুভূতিৰ সহজানুভূতি-অভিব্যঞ্জনাহে। এই অনুভূতি অৱশ্যে আৰ্টিষ্টৰ ব্যৱহাৰিক জীৱনত প্ৰবল বিক্ষোভৰ সৃষ্টি কৰা অনুভূতি নহয়। কিন্তু এনে অনুভূতি যি অনুভূতিক সহজ-জ্ঞান হিচাপে লাভ কৰা হৈছে আৰু ৰূপদান কৰি আনৰ গ্ৰহণযোগ্য কৰি তোলা হৈছে। *The Encyclopaedia Britannica*ত সন্নিবিষ্ট কৰা এটা প্ৰবন্ধত ক্ৰোচেয়ে কৈছে যে কাব্যত সন্নিবিষ্ট কৰাৰ আগতে অনুভূতি-বোৰ চিত্ৰলৈ ৰূপান্তৰিত হ'ব লাগিব। গতিকে কাব্যত সংযোগ কৰা অনুভূতিবোৰ চিন্তাপ্ৰসূত আৰু সংগঠিত। এনে স্থলত কবিতাক অনুভূতিও বোলা নাযায় আৰু চিত্ৰৰূপ বোলাও নাযায় নাইবা এই দুটাৰ সমষ্টিও বোলা নাযায় কিন্তু ইয়াক বুলিব পাৰি সহজানুভূতিৰ ৰূপত লাভ কৰা আবেগ নাইবা শুদ্ধ সহজানুভূতি। এনে অনুভূতি শুদ্ধ বোলা হৈছে কাৰণ বাস্তব জীৱনত লাভ কৰা দেহমন প্ৰমাথী আবেগৰপৰা ই পৃথক।

কাব্য আৰু আন আৰ্টত অনুভূতিৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিলে ক্ৰোচেৰ কেন্দ্ৰীয় অভিমত আৰ্ট যে অনুভবৰ অভিব্যঞ্জনা, এই উক্তিৰ মাজত কোনো অসঙ্গতিয়ে দেখা নিদিয়ে। যদিও অনুভূতিৰ একপ্ৰকাৰ গভীৰতা আছে তথাপি আৰ্টত সন্নিবিষ্ট হ'লে ই সহজানুভূতি-অভিব্যঞ্জনাৰ জ্ঞানগম্য ৰূপতে উপস্থাপিত হ'ব। এই কথাটো তেওঁৰে *Oxford Lecture On The Defence Of Poetry*ত বেছি স্পষ্ট ৰূপত প্ৰকাশিত হৈছে। মানুহৰ জীৱনৰ ভাৱনা, কাৰ্য আৰু ভাববোৰ যেতিয়া কবিতাৰ বিষয়বস্তুলৈ উন্নীত কৰা হয়, তেতিয়া সেইবোৰ বিচাৰক্ষম ভাৱনা, সুসম্পন্ন হোৱা কৰ্ম, ভাল, বেয়া নাইবা আনন্দ বা বেদনা অনুভব কৰা কাৰ্য বুলিব নোৱাৰি। এই সকলোবোৰ তেতিয়া সাধাৰণ উপশমিত অনুভব আৰু অনুভূতি নহয়—

এইবোৰ চিত্ৰকল্পলৈ ৰূপান্তৰিত নতুন বস্তু। এইটোৱেই কবিতাৰ বৈচিত্ৰ্য। ইয়াত শান্ত আৰু প্ৰচণ্ড ভাবৰ মিলন হয় আৰু গভীৰ আবেগ আৰু চিন্তা-শক্তিৰ সহায়েৰে শাসন কৰা মনৰ সংযোগ ঘটে। ইয়াত ভাৱনা বা বিচাৰৰ বিজয়োল্লাস থাকিলেও অতীত হৈ যোৱা এক যুদ্ধৰ জোকাৰণি অনুভূত হৈ থাকে। পৰাজিত অথচ জীৱিত শত্ৰুক ভৰিৰে গছকি ধৰি থাকিলেও যেন ইয়াৰ জীৱনস্পন্দন শেষ হোৱা নাই। কাব্যিক প্ৰতিভাই এটা সৰল বাট বাচি লয়; এই বাটৰ এফালে আছে স্বাভাৱিক অনুভূতি আৰু আনফালে থাকে চিন্তা আৰু সমালোচনা।[১১]

ক্ৰোচেৰ তত্ত্ব এক সুকুমাৰ কলাৰ বিচাৰ। ইয়ে সৌন্দৰ্যৰ স্তৰ আৰু আৰ্টৰ বিভিন্ন ধৰণৰ বিভাজনৰ প্ৰয়োজন অনুভৱ নকৰে। তেওঁৰ মত হ'ল যে আৰ্টৰ কোনো নিয়ম নাই আৰু সৌন্দৰ্যৰো প্ৰকাৰ নাই। বিচাৰৰ সময়ত এটা কলাকৃতিয়ে মহাকাব্য বা ট্ৰেজিডিৰ নিয়মবোৰ পালন কৰিছে নে নাই তাৰ ওৰপত চকু দিব নালাগে। কলাকাৰসকলে সদায় এনেবোৰ নিয়ম উলঙ্ঘা কৰি আহিছে। তথাপি ট্ৰেজেডি, কমেডি, ৰোমান্স প্ৰভৃতি শব্দৰে কিছুমান কলাকৃতিৰ সমষ্টিক বুজালে তেওঁ আপত্তি নকৰে।

১১। The thoughts and actions and emotions of life, when sublimated• to the subject-matter of poetry, are no longer the thought, that judges, the action effectively carried out, the good and evil, or the joy and pain actually done or suffered. They are all now simple passions and feelings, immediately assuaged and calmed, and transfered in imagery. That is the magic of poetry; the union of calm and tumult, of passionate impulse with the controlling mind which controls by contemplating. It is the triumph of contemplation, but a triumph still shaken by past battle with its foot upon a living, though a vanquished foe. Poetic genius chooses a straight (strait) path in which passion is calmed and calm is passionate: a path that has on one side merely natural feeling and on the other reflection and criticism which is twice removed from nature.

—Quoted from *Literary Criticism* by Wimsatt and Brookes.

কলাকৃতিৰ বিচাৰ কেনেকুৱা হ'ব, এই প্ৰশ্নৰ সাধাৰণ আলোচনা ওপৰত কৰা হৈছে। তথাপি কিছু বহল বিশ্লেষণৰ আৱশ্যকতা আছে। কলাকাৰ-সকলে তেওঁলোকৰ কলাকৃতিৰ মাজত প্ৰকাশিত অভিজ্ঞতাৰ পুনৰ্নিৰ্মাণৰ ওপৰত ক্ৰোচেয়ে গুৰুত্ব আৰোপ কৰিছে। তেওঁ কয় যে যি ধৰণৰ কৰ্ম-ক্ষমতাৰে এটা কলাকৃতিৰ সৃষ্টি হয় সেই ধৰণৰ কৰ্মক্ষমতাৰেই সৃষ্ট বস্তুটোৰ বিচাৰো হ'ব লাগে। কলাকাৰৰ বেলিকা এই কাৰ্য নিৰ্মাণৰ আৰু সমালোচকৰ বেলিকা এই কাৰ্য পুনৰ নিৰ্মাণৰ। নিৰ্মাণক্ষম কাৰ্যকে প্ৰতিভা বোলা হয়; প্ৰতিভা আৰু ৰুচি (যি কৰ্মক্ষমতাই বিচাৰ কৰে) অভিন্ন। যদি সমালোচকে আদৰ্শগতভাৱে কলাকাৰে আৰ্ট সৃষ্টি কৰাৰ অৱস্থাৰ মাজলৈ নিজকে লৈ যাব পাৰে তেনেহ'লে তেওঁৰ পক্ষে কলাকৃতিৰ মাজেদি প্ৰকাশিত অনুভৱৰ পুনৰ নিৰ্মাণ সম্ভৱ হব পাৰে। পুনৰ নিৰ্মাণত কিছু অসুবিধাও আছে। আমি বহুতো সময়ত দেখিবলৈ পাওঁ যে আৰ্টিষ্টে সুন্দৰ বুলি ভবা একো একোটা কলাকৃতি সমালোচকে সুন্দৰ বুলি গ্ৰহণ নকৰে। আনহাতে, এনে কিছুমান কলাকৃতি আছে যিবোৰ আৰ্টিষ্টে সুন্দৰ বুলি নাভাবে অথচ সমালোচকৰ মানত সেইবোৰ সুন্দৰ। ক্ৰোচেয়ে কয় যে এনে মত-বিৰোধৰ ক্ষেত্ৰত হয়তো কলাকাৰ নহলে সমালোচকৰ ভুল হবলৈ বাধ্য। ক্ষিপ্ৰতা, ভ্ৰম, আৱশ্যকীয় চিন্তাৰ অভাৱ প্ৰভৃতি কাৰণত কলাকৃতি অসুন্দৰ বুলি বিবেচিত হোৱা স্বাভাবিক। আনহাতে পৰিবেশৰ বিভিন্নতা আৰু মনো-বৈজ্ঞানিক অনৈক্যৰ ফলত সমালোচকে আংশিকৰূপেহে পুনৰ নিৰ্মাণ কাৰ্য কৰিব পাৰে। ভাল সমালোচনা তেতিয়াহে হব পাৰে যেতিয়া সমালোচকে আদৰ্শগতভাৱে সৃষ্টিধৰ্মী লেখকৰ অৱস্থাৰ মাজত নিজকে প্ৰতিষ্ঠিত কৰিব পাৰে।

সৌন্দৰ্যৰ বিচাৰ হব পাৰে; কিন্তু এই বিচাৰ নন্দনতাত্ত্বিক কৰ্মাভিনিবেশৰ বাহিৰত হব নোৱাৰে। এনে এটা বিশ্বাস প্ৰচলিত হৈ আছে যে প্ৰত্যেক কলাকৃতিকে ইয়াৰ আভ্যন্তৰীণ নিয়মৰ সহায়ত বিচাৰ কৰিব লাগে। এই ধাৰণাটোৱে স্পষ্টভাৱে বুজাই দিয়ে যে নন্দনতাত্ত্বিক মূল্য নিৰূপণ কৰিবলৈ কোনো বৌদ্ধিক প্ৰত্যয় নাইবা বাস্তৱ জগতৰ কোনো আদৰ্শৰ নক্সা নাই। আন এদল সমালোচক আছে যিদলে ভাবে যে নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতা প্ৰত্যেক মানুহে জীৱনত লাভ কৰা ভাল লগা বেয়া লগা অভিজ্ঞতাৰ সদৃশ। ক্ৰোচেয়ে এনে মত সমৰ্থন নকৰে কাৰণ ভাল লগা বেয়া লগাৰ গুৰিতে

থাকে ব্যৱহাৰিক জগতৰ বিচাৰ। ক্ৰোচেৰ মতে ৰুচিৰ মানদণ্ডই শ্ৰেষ্ঠ মানদণ্ড। এই শ্ৰেষ্ঠত্ব কল্পনা-লভ্য সহজজ্ঞানৰ শ্ৰেষ্ঠত্ব। তথাপি এইটো অস্বীকাৰ কৰা নাযায় যে সমালোচকৰ বিচাৰ বহুতো ক্ষেত্ৰতে একে নহয়। কিন্তু এনে তাৰতম্য যৌক্তিক, নৈতিক আৰু অৰ্থনৈতিক মূল্যায়নৰ ক্ষেত্ৰতো কিছু পৰিমাণে দেখিবলৈ পোৱা যায়। আৰ্টৰ ক্ষেত্ৰত কেইটামান কথা যেনে ক্ষিপ্ৰতা, কুসংস্কাৰ, ভাবপ্ৰৱণতা প্ৰভৃতি দমাই ৰাখিব পাৰিলে বিচাৰৰ ফল একে ধৰণৰে হব বুলি আশা কৰিব পাৰি। উচিত পুনৰ নিৰ্মাণৰ কাৰণে অকল উদ্দীপক বস্তু অৰ্থাৎ কলাকৃতিটো থাকিলেই নহয় কিন্তু যি ধৰণৰ মনোবৈজ্ঞানিক পৰিস্থিতিৰ মাজত বস্তুটো সৃষ্ট হৈছিল সেই ধৰণৰ মানসিক পৰিস্থিতিৰো উপস্থিতিৰ আৱশ্যকতা আছে। যি অৱস্থাৰ মাজত এটা বস্তু সৃষ্ট হৈছিল সেই অৱস্থাৰ মাজলৈ আমি আমাক লৈ যাব পাৰিলে পুনৰ নিৰ্মাণ সম্ভৱ হয়। তাত্ত্বিক দিশৰপৰা ক্ৰোচেৰ কথা সত্য; কিন্তু ব্যৱহাৰিক দিশত আৰ্ট সৃষ্ট হোৱাৰ সময়ত কলাকাৰ যেনে অৱস্থাৰ মাজত আছিল তেনে অৱস্থাৰ মাজলৈ বাৰু সমালোচকে কেনেকৈ নিজকে লৈ যাব পাৰিব? সমালোচকৰ আগত কেৱল উদ্দীপক বস্তুটো অৰ্থাৎ কলাকৃতিটোহে আছে। যি অৱস্থাৰ মাজত থাকি কলাকাৰে বস্তুটোৰ সৃষ্টি কৰিছিল সেই অৱস্থাটো অতীতত লয় হৈ গৈছে। তাৰোপৰি, আৰ্টিষ্ট আৰু সমালোচক দুয়োৰে অভিজ্ঞতা লাভৰ সময়ত একে ধৰণৰ মানসিকতাৰ স্বীকাৰ কৰি নল'লে ক্ৰোচে ভবা ধৰণৰ পুনৰ নিৰ্মাণ সম্ভৱ নহয়। আৰু যদি এনে অভিন্নতা স্বীকাৰ কৰি লোৱা হয় তেন্তে সহজানুভূতি-অভিব্যঞ্জনা তত্ত্বটো বিশ্বাস কৰিবলৈ টান হব। কাৰণ অভিব্যঞ্জনাৰ আগতে এই বাহ্যিক উদ্দীপনাৰ প্ৰভাৱকে তেওঁ অন্ধ অক্ৰিয়তা আৰু যান্ত্ৰিকতা বুলি ইয়াক আধ্যাত্মিক কাৰ্যৰপৰা বাহিৰত ৰাখিছে।"[১২]

গিওভান্নি পেপিনিয়ে (Giovanni Papani) ক্ৰোচেৰ সৌন্দৰ্য-তত্ত্বটোৰ

১২। "For this impressibility to external stimulus prior to expression is just what he excludes from spiritual activity under the name of blind passivity and mechanism."

The Theory of Beauty, III

চোকা সমালোচনা কৰি কৈছে যে ক্ৰোচেৰ সমগ্ৰ সৌন্দৰ্যতত্ত্বৰ ব্যাখ্যা অকল আৰ্টৰ ছদ্মনাম বিচৰাৰ চেষ্টাতে পৰিসীমিত হৈছে। চমুকৈ আৰু সঠিককৈ ইয়াক এনে সূত্ৰৰ মাধ্যমেৰে প্ৰকাশ কৰিব পাৰি; আৰ্ট=সহজানুভূতি=অভিব্যঞ্জনা=অনুভূতি=কল্পনা=ফেন্সি (নিকৃষ্ট কল্পনা)=গীতধৰ্মিতা=সৌন্দৰ্য। সাধাৰণ বৈজ্ঞানিক ভাষাত এই শব্দবোৰৰ মাজত থকা সূক্ষ্ম অৰ্থৰ পাৰ্থক্য বিচৰাৰ ইয়াত প্ৰয়োজন নাই। ইয়াত অলপ মানো পাৰ্থক্য থাকিব নালাগিব। প্ৰত্যেকটো শব্দই বিশিষ্ট ধ্বনি-সমষ্টি হ'লেও ইয়ে সম্পূৰ্ণৰূপে একেটা অৰ্থকে মাথোন প্ৰকাশ কৰিছে।[১৩]

ওপৰৰ সমালোচনাটো অন্যায়ভাৱে কঠোৰ। যদিও ওপৰত উল্লেখ কৰা শব্দবোৰে অলপ গোলমালৰ সৃষ্টি কৰে তথাপি ইয়াৰ কেইটামান শব্দৰ মাজত থকা সূক্ষ্ম পাৰ্থক্য বিচাৰি উলিয়াবলৈ ক্ৰোচে পাহৰা নাই। তথাপি কব লাগিব যে আৰ্টৰ অভিজ্ঞতা লাভ কৰাৰ কাৰণে আগবঢ়োৱা সহজানুভূতি অভিব্যঞ্জনা তত্ত্বটো কিছুমান অসুবিধাৰ সন্মুখীন হৈছে। ইয়াত সাধাৰণ মনোভাবৰ অভিব্যক্তি আৰু ভাল কলাকৃতিৰপৰা লাভ কৰা অভিব্যঞ্জনাক একটা স্তৰতে ৰাখিবলৈ বিচৰা হৈছে। ক্ৰোচেয়ে যিটো বিস্তৃতিৰ কথা কৈছে সেই বিস্তৃতিৰ ধাৰণায়ো কিয় *King Lear* নাটকখন *Measure for Measure* নাটকতকৈ মহত্তৰ, এই প্ৰশ্নৰ সমুচিত উত্তৰ দিব নোৱাৰে। ক্ৰোচেৰ মতে অভিব্যঞ্জনাৰ স্তৰ নাই কাৰণ অভিব্যঞ্জনা হয়তো সম্পূৰ্ণ, নহ'লে ই অভিব্যঞ্জনা নহয়। আনহাতে, বিষয়বস্তুটোকো তেওঁ ৰূপৰপৰা পৃথক

১৩। "The entire aesthetic system of Croce amounts to merely a hunt for pseudonyms of the word "art" and may indeed be stated briefly and accurately in this formula: art= intuition= expression= feeling= imagination= fancy= lyricism=beauty. And you must be careful not to take these words with the shadings and distinctions which they have in ordinary or scientific language. Not a bit of it. Every word is merely a different .series of syllables signifying absolutely and completely the same thing."

—Quoted from Richard's *Principles of Literary Criticiim*, Chapter XXXIII (Footnote)

বুলি নাভাবে। গতিকে তেওঁৰ সহজানুভূতি-অভিব্যঞ্জনা তত্ত্বটোৱে মহৎ কলাকৃতিৰ গুণাগুণ সম্যকভাবে নিৰ্ণয় কৰিব নোৱাৰে।

ক্ৰোচেয়ে স্পষ্ট ভাষাত কৈছে যে আৰ্ট এক প্ৰকাৰ আত্ম-প্ৰকাশ। সংবেদন আৰু আন অভিজ্ঞতাবোৰ স্পিৰিটৰ চিন্তাশক্তিৰ সহায়ত পৰিবৰ্তিত নহ'লে সেইবোৰ আৰ্ট হব নোৱাৰে। কিন্তু আৰ্টৰ অৰ্থ আনে যেনে ভাৱে বুজে ক্ৰোচেয়ে তেনে ভাবে বুজা নাই। ক্ৰোচেৰ ধাৰণা যে বাহ্যিক ইন্দ্ৰিয় গ্ৰাহ্য মাধ্যমৰ সহায়ত প্ৰকাশিত হোৱাৰ আগতে আৰ্ট হল আৰ্টিষ্টৰ মনত সৃষ্ট হোৱা এটা বস্তু। অভিব্যঞ্জনা নাইবা অভিব্যক্তি শব্দৰ অৰ্থও তেওঁৰ মতে মনৰ মাজত সৃষ্ট হোৱা বৰ্ণনাহে, বাহ্যিক চিহ্নাদিৰ সহায়ত অভিব্যক্ত প্ৰকাশভঙ্গী নহয়। যদি আমি ক্ৰোচেৰ মতবাদকে সমৰ্থন কৰি আৰ্ট বোলা বস্তুটো আভ্যন্তৰীণ বুলি ধৰি লওঁ তেতিয়া আমি কবলৈ বাধ্য হম যে আৰ্টৰ সমালোচনা অসম্ভৱ। তাৰোপৰি ক্ৰোচেয়ে কৈছে যে আৰ্টৰ কাৰণে যেই সেই বিষয়বস্তুৱেই উপযোগী। এনে ধৰণৰ মতৰ ওপৰত বিশ্বাস স্থাপন কৰিলে আৰ্টৰ মাজত সকলো ধৰণৰ খামখেয়ালিৰ কাৰণে বহল ক্ষেত্ৰ মোকোলাই দিয়া হব।

বাৰ্ণাৰ্ড বোছাঙ্কেয়ে (Bernard Basanquet) মত প্ৰকাশ কৰিছে যে ক্ৰোচেয়ে ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য মাধ্যম আৰু জড় জগতৰ বস্তুৰ গুৰুত্ব লাঘব কৰিব খুজিছে। তেওঁৰ ভুল ভাববাদে বহিঃ-প্ৰকাশৰ সময়ত আবশ্যক হোৱা সৃষ্টি-ধৰ্মী কল্পনাৰ ওপৰতো কোনো গুৰুত্ব আৰোপ কৰা নাই। ক্ৰোচেয়ে কৈছে যে বাহ্যিক জগতত প্ৰকাশ কৰাৰ আগতে আৰ্টিষ্টৰ তুলিকাৰ স্পৰ্শ সম্পূৰ্ণ-ৰূপে তেওঁৰ মনৰ মাজতে আছে। ইয়াৰ অৰ্থ এয়ে যে বাহিৰত প্ৰকাশ কৰাৰ সময়ত এই মানসিক ছবিৰ কোনো উন্নতি সাধিত নহয়। কিন্তু এনে আদৰ্শবাদ গ্ৰহণযোগ্য হব নোৱাৰে কিয়নো মানসিক অভিজ্ঞতাৰ বাহ্যিক প্ৰকাশৰ সময়ত অভিজ্ঞতাটো বেছি স্পষ্ট আৰু উন্নত ৰূপত ধৰা দিয়া সম্ভাৱনা অলীক কল্পনা নহয়।

ক্ৰোচেৰ সৌন্দৰ্য্য-তত্ত্বই আৰ্টক উপযোগিতা আৰু নৈতিকতাৰ প্ৰভাৱৰ-পৰা মুক্ত কৰিছে। উইমছাট আৰু ব্ৰুক্‌ছে *Literary Criticism* পুথিত কব খুজিছে যে তত্ত্বটো স্পষ্টৰূপে কলাকৈবল্যবাদৰ এটা শ্ৰেষ্ঠ সিদ্ধান্ত। ঊন-বিংশ শতিকাত শুনিবলৈ পোৱা বিশুদ্ধ আৰ্টৰ ধ্বনিৰ সমৰ্থনত আগবঢ়োৱা

ই এটা গভীৰ উপলব্ধি।[১৪] কথাটো আংশিক ভাবে সত্য। ক্ৰোচেয়ে আৰ্টক স্পিৰিটৰ মানসিক ক্ৰিয়া সহজানুভূতি-অভিব্যঞ্জনাৰ তলতীয়া কৰি ইয়াৰ বিশুদ্ধতা ৰক্ষা কৰিবলৈ সমৰ্থ হৈছে। কিন্তু কলাকৈবল্যবাদী লেখকসকলৰ ভাবাদৰ্শৰ লগত ক্ৰোচেৰ ভাবাদৰ্শৰ মিল কমেই আছে। ক্ৰোচেৰ মতবাদৰ প্ৰভাৱত গঢ় লোৱা ধাৰণাই নৈতিক, প্ৰত্যয়াত্মক নাইবা আনন্দ জগাই তুলিবপৰা কোনো আদৰ্শৰ সহায়ত কলাকৃতিৰ সমালোচনা সমৰ্থন নকৰে। ইয়ে বাহিৰত সৃষ্ট হোৱা আৰ্ট বস্তুটোৰ মাজেদি প্ৰকাশিত হোৱা অনুভৱ পুন-ৰ্নিৰ্মাণৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিয়ে। ইয়ে আকৌ দেখুৱায় যে ৰুচিবিজ্ঞান আৰু ভাষাতত্ত্ব প্ৰকৃততে দুখন বিজ্ঞান নহয় কিয়নো এই দুয়োটা তত্ত্বৰে মাজত নিচেই ওচৰ সম্বন্ধ আছে। "ভাষা-দৰ্শন আৰু আৰ্ট-দৰ্শন দুযোটা একেই।"

ক্ৰোচে এজন ভাববাদী দাৰ্শনিক। তেওঁৰ অদ্বৈতবাদী অভিব্যঞ্জনাবাদে সকলো প্ৰমূল্য আৰু আৰ্টৰ সৃষ্টিৰ গুৰিতে থকা সামাজিক অৰ্থনৈতিক শক্তিকো প্ৰত্যাখ্যান কৰিছে। ক্ৰোচেৰ দৃষ্টিত আৰ্টিষ্টৰ মনৰ মাজত উদ্ভৱ হোৱা অনুভৱৰ সৃষ্টি হিচাপে আৰ্ট সম্পূৰ্ণৰূপে ব্যক্তিগত সৃষ্টি। তথাপি আৰ্টিষ্ট অকল এজন ব্যক্তিয়ে নহয় কিন্তু তেওঁ এজন সমাজৰো মানুহ। আৰ্টিষ্টৰ মানসিক ক্ৰিয়া-কলাপৰ ওপৰত থকা সামাজিক প্ৰভাৱ সম্পূৰ্ণৰূপে অগ্ৰাহ্য কৰিব নোৱাৰি। কিন্তু ক্ৰোচেয়ে এই সামাজিক দিশটোৰ প্ৰতি অকণো চকু দিয়া দেখা নাযায়। এটা মহৎ কলাকৃতি সৃষ্টি কৰাৰ অৰ্থে যিবোৰ পাৰিপাৰ্শ্বিক নাইবা সাংস্কৃতিক প্ৰভাৱৰ আৱশ্যক হব পাৰে সেই সকলোবোৰ প্ৰভাৱৰ প্ৰতি চকু দিবলৈ ক্ৰোচেৰ দৰ্শনে আনক শিক্ষা নিদিয়ে। এইটো অৱশ্যে স্বীকাৰ কৰিব লাগিব যে আৰ্টৰ প্ৰকৃত স্বৰূপ বুজোৱাৰ অৰ্থে তেওঁৰ তত্ত্বটো এটা সম্পূৰ্ণৰূপে নতুন তত্ত্ব। তেওঁ ভাবানুভূতিৰ ক্ষেত্ৰৰপৰা আৰ্টক আঁতৰাই জ্ঞানৰাজ্যৰ মাজলৈ ইয়াক লৈ আহিছে আৰু ইয়াক সহজানুভূতি-নিৰ্ভৰ কৰিছে। আৰ্ট অনুকৰণ বোলা পুৰণি তত্ত্বটো তেওঁ দলিয়াই পেলাই তাৰ ঠাইত আৰ্ট যে সৃষ্টি এই তত্ত্বত উপনীত হৈছে। ক্ৰোচেৰ বিশ্লেষণ

---

১৪ "The theory is precisely an aesthetic, a master theory of *Art For Art's Sake*, a profound realization of all that might underlie and in part justify the 19th century cry that art must be pure."—*Literary Criticism*

ক্ষমতা চমকপ্ৰদ। যিথিনি বিশৃঙ্খলা তেওঁৰ মাজত উপস্থিত হোৱা দেখা যায় সেইখিনি অত্যন্ত কঠোৰ দাৰ্শনিক দৃষ্টিভঙ্গিৰ প্ৰতি আকৰ্ষণৰ ফল। আৰ্ট আৰু আৰ্ট-সমালোচনাৰ কেইবাটাও সমস্যাৰ আলোচনা তুলি ধৰিবলৈ তেওঁ যত্ন কৰিছে। এই সমস্যাসমূহৰ কিছুমান তেওঁ সাৰ্থকতাৰে সমাধান কৰিব নোৱাৰিব পাৰে, কিন্তু এইবোৰৰ সমাধানৰ অৰ্থে তেওঁ তুলি ধৰা যুক্তি উজ্জ্বল।

ক্ৰোচেৰ *Aesthetic* পুথিখন ছপা হোৱাৰ পিছত ভালেমান ফৰাচী, ইংৰাজ আৰু আমেৰিকান লেখক ইয়াৰদ্বাৰা প্ৰভাৱান্বিত হয়। কিছুমান ভাৰতীয় সমালোচকেও তেওঁক শ্ৰদ্ধাৰ চকুৰে চাইছিল আৰু কেইজনমানে তেওঁৰ সিদ্ধান্ত অনুসৰি সমালোচনাত প্ৰবৃত্তও হৈছিল। আজি নানান নতুন প্ৰভাৱেৰে আৰ্ট-সমালোচক প্ৰভাৱিত হ'লেও ক্ৰোচে ৰুচিবিজ্ঞানৰ এজন শ্ৰেষ্ঠ লেখক হিচাপে পৰিগণিত হৈ আছে।

এ. চি. ব্ৰেড্‌লি (১৮৫১-১৯৩৫)
A. C. Bradley

ব্ৰেড্‌লিয়ে কবিতা কবিতাৰ কাৰণে বোলা তত্ত্বটো কলা-কৈবল্যবাদৰ লগত একে নহয়। তেওঁৰ মতে আৰ্ট নিজেই স্বয়ং-সম্পূৰ্ণ কিন্তু ইয়ে মানুহৰ চৰম লক্ষ্য হ'ব নোৱাৰে। আমি যেতিয়া কবিতা স্বয়ংসম্পূৰ্ণ বুলি কওঁ তেতিয়া এই উক্তিৰপৰা এনে এটা ধাৰণা ল'ব নালাগে যে ই মানব-কল্যাণ-বিৰোধী, কাৰণ কবিতাই আচলতে একপ্ৰকাৰ মানব-কল্যাণ। কিন্তু যেহেতু কবিতাৰ এটা আভ্যন্তৰীণ মূল্য আছে সেইহেতুকে এই আভ্যন্তৰীণ মূল্যৰ সলনি কোনো বাহ্যিক মানদণ্ডৰ সহায়ত ইয়াৰ বিচাৰ হ'ব নালাগে। "যদি ধৰ্মীয় চেতনা জগোৱা সামৰ্থ্যৰ ওপৰত কবিতাৰ মান নিৰ্ভৰ কৰে তেন্তে *Lead Kindly Light* বোলা কবিতাটো আন কিছুমান নীৰস প্ৰাৰ্থনা-সঙ্গীততকৈ ভাল কবিতা নহয়, যদি স্বদেশানুৰাগ জগাই তোলাৰ ওপৰত ইয়াৰ সাৰ্থকতা নিৰ্ভৰ কৰে তেনেহ'লে স্কটৰ *Wha Ho* বোলা কবিতাটো *We Do'nt Want to Fight*তকৈ কেনেকৈ উন্নততৰ সৃষ্টি হ'ব? যদি প্ৰবল অনুৰাগৰ উপশম হয়, তেনেহ'লে ছেক্সপীয়ৰে লিখা ওডবোৰ প্ৰশংসাৰ যোগ্য নহ'ব আৰু যদি শিক্ষাদানেই হয়, তেনেহ'লে আৰ্মষ্ট্ৰঙৰ *Art*

of Preserving Health কবিতাই খ্যাতি লাভ কৰা উচিত।"[১৫] গতিকে মানব-কল্যাণকৰ কোনো আদৰ্শেৰে কবিতা বিচাৰৰ চেষ্টা একপ্ৰকাৰ ব্যৰ্থ চেষ্টা।

কবিতা কবিতাৰ কাৰণে বোলা সূত্ৰটোৱে মানবজীৱনৰ সকলো সম্বন্ধৰ-পৰা কবিতাক বিচ্ছিন্ন নকৰে। জীৱনৰ লগত কবিতাৰ সম্বন্ধ ঘনিষ্ঠ কিন্তু এই সম্বন্ধ প্ৰচ্ছন্ন। কবিতা জীবনৰ নকল নহয়। ইয়ে পোনপটীয়াকৈ আমাৰ ভাবানুভূতি নাইবা বাসনাৰ ওপৰত কোনো কাৰ্য নকৰে কিন্তু ইয়ে আমাৰ চিন্তাশক্তিক্ষম কল্পনাক সজাগ কৰে। এনে কল্পনাৰ সহায়তে আমি জীবনৰ এটা বেলেগ ৰূপৰ সন্ধান পাওঁ।

কবিতা কবিতাৰ কাৰণে বোলা তত্ত্বটো এটা ৰূপৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিয়া তত্ত্ব নহয়। ব্ৰেড্‌লিয়ে তলত দিয়া ধৰণে কথাটো স্পষ্ট কৰি তুলিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। কবিতাৰ এটা বিষয়বস্তু আছে। কিছুমান নতুন নতুন ধাৰণা প্ৰকাশ কৰাৰ অৰ্থে তেওঁ এনে এটা বিষয় বাচি লয়। বিষয়বস্তুটো কবিতাৰ ভিতৰত নাথাকে। গতিকে বিষয়টো কবিতাটোৰ কথাবস্তু নহয়। আৰু ইয়াৰ বিপৰীতে থকা বস্তুটোও কবিতাটোৰ ৰূপ নহয়, কিন্তু সমগ্ৰ কবিতটোহে। বিষয়টো এটা বস্তু আৰু কবিতাটো অৰ্থাৎ বস্তু আৰু ৰূপৰ সংযোগত গঢ় লোৱা বস্তুটো আন এটা বস্তু। এয়ে হলে এইটো দেখ-দেখ কথা যে কাব্যিক মূল্য বিষয়টোৰ ভিতৰত নাই কিন্তু আছে ইয়াৰ বিপৰীতে থকা বস্তুটোত অৰ্থাৎ কবিতাটোত।[১৬] বেলেগ বেলেগ কবিয়ে বেলেগ বেলেগ

১৫। "If poetic value lies in the stimulation of religious feelings, *Lead Kindly Light* is no better a poem than many a tasteless version of a psalm ; if in the excitement of patriotism, why is Scot's *Wha Hoe* superior to *We Do'nt Want to Fight ?* If in the mitigation of the passions, the *Odes of Sappho* will win but little praise ; if in instruction, Armstrong's *Art of Preserving Health* should win much."—*Poetry For Poetry's Sake.*

১৬। "The subject therefore, is not the matter of the poem at all and its opposite is not the form of the poem but the whole poem. The subject is one thing, the poem, matter and

সময়ত বিচিত্ৰ ধৰণৰ গুণ-সমৃদ্ধ কবিতা বেলেগ বেলেগ বিষয়ৰ ওপৰত লিখিছে। কিন্তু অকল কেইটামান কবিতাইহে সময়ৰ পৰীক্ষাত উত্তীৰ্ণ হব পাৰিছে। এটা অৰ্থত ৰূপবাদীসকল (Formalists) শুদ্ধ। তেওঁলোকে ভাবে যে বিভিন্ন ধৰণৰ অনুভবৰ এক ৰূপত পুনৰ্গঠিত বস্তুটোই হ'ল কবিতা। কবিয়ে তেওঁৰ কাব্যৰ মাজেদি যি বস্তুটো উত্থাপিত কৰে সেইটোৱেই আমি গ্ৰহণ আৰু চৰ্বণ কৰা আচল বস্তু আৰু কবিতাত প্ৰকাশিত হোৱাৰ আগতে কবিয়ে যিটো বস্তুৰ অবলম্বনত কবিতাটো লিখিছিল সেই বস্তুটো আমাৰ কাৰণে সম্পূৰ্ণৰূপে গুৰুত্বহীন। তথাপি বিষয়টোৰ গুৰুত্ব একেবাৰেই উলাই কৰিব নোৱাৰি। ৰূপবাদীসকলে যেতিয়া কয় যে কবিতাৰ কাৰণে বিষয়টো গুৰুত্বপূৰ্ণ নহয় আৰু সকলো বিষয়েই কবিতাৰ কাৰণে একে ধৰণে আৱশ্যকীয়, তেতিয়া তেওঁলোকে ভুল কৰে বুলি নকৈ নোৱাৰি। "মানবৰ পতন পিনৰ মুৰতকৈ নিশ্চয় এটা আবশ্যকীয় আৰু গুৰুত্বপূৰ্ণ বিষয়।" মানবৰ স্বৰ্গচ্যুতি বিষয়টো বিচিত্ৰ কাব্যিক অনুভূতি প্ৰকাশৰ উপযুক্ত অবলম্বন হোৱাৰ উপৰিও ইয়ে গভীৰ আবেদনৰ সঞ্চাৰ কৰিবলৈকো সক্ষম। তাৰোপৰি, এনে এটা বিষয়ৰ ওপৰত কবিয়ে হাত দিয়াৰ আগতে ইয়াৰ এটা বিষয়গত আকৰ্ষণো আছে।

বিষযটো ফৰ্ম বা ৰূপৰ বিপৰীত নহয় কিন্তু সমগ্ৰ কবিতাটোৰ বিপৰীত। সাৰাংশ কৃবিতাটোৰ ভিতৰত আছে আৰু ইয়াৰ বিপৰীত ফৰ্ম বা ৰূপো কবিতাটোৰ ভিতৰতে আছে। মূল্যায়নৰ সময়ত এটা কবিতাক সাৰাংশ আৰু ৰূপত বিভক্ত কৰাটো ভুল কাম। অকল সাৰাংশ নাইবা অকল ৰূপৰ ওপৰতে কবিতা এটাৰ মূল্য নিৰ্ভৰ নকৰে, কিন্তু মূল্য নিৰ্ভৰ কৰে সাৰাংশ আৰু ৰূপ দুয়োটাতে অৰ্থাৎ সমগ্ৰ কবিতাটোতে। বেলেগ বেলেগ দৃষ্টি-কোণৰপৰা সাৰাংশ আৰু ৰূপ অভিন্ন। যেনেকৈ সঙ্গীতত এহাতে ধ্বনি আৰু আন হাতে অৰ্থ আছে কিন্তু ধ্বনিক এৰি অৰ্থবোধ সম্ভৱ নহয়, তেনেকৈ আচলতে স্বতন্ত্ৰ বস্তু আৰু স্বতন্ত্ৰ ৰূপ নাথাকে আৰু থাকে বুলি কল্পনা কৰাও টান।

কাব্যৰ এটা আভ্যন্তৰীণ মূল্য আছে আৰু ইয়াৰ বাবেই কবিতা

---

form alike, another thing. This being so, it is surely obvious that the poetic value cannot lie in the subject but lies entirely in its opposite, the poem." —*Poetry For Poetry's Sake*

মূল্যবান। ইয়াৰ কিছুমান দূৰবৰ্তী প্ৰমূল্যও থাকিব পাৰে—যেনে সংস্কৃতি আৰু ধৰ্মৰ লগত থকা ইয়াৰ সম্বন্ধ, কিন্তু এই দূৰবৰ্তী প্ৰমূল্যৰ সহায়ত ইয়াৰ যোগ্যতা নিৰূপিত হ'ব নোৱাৰে। এটা কবিতা সমাজ-সংস্কাৰ সাধনৰ সহায়ক হ'ব পাৰে নাইবা ইয়ে কাৰো মনৰ অবসাদ আঁতৰাই দিব পাৰে, কিন্তু এনেধৰণৰ বিচাৰৰ মানদণ্ডই কবিতাৰ প্ৰকৃত মূল্য নিৰ্ধাৰণ কৰিব নোৱাৰে। কবিতা ভাৱনা নহয় আৰু বস্তুও নহয়। ইয়াৰ মাজত বস্তু-ধৰ্মিতা আৰু মনোধৰ্মিতা দুয়োটাই আছে। গতিকে কবিতা কেৱল আভ্যন্তৰীণ নিয়মৰ সহায়তহে সমালোচিত হোৱা উচিত।

কবিতা সম্বন্ধে ব্ৰেড্‌লিয়ে যেনে অভিমত প্ৰকাশ কৰিছে আৰু ইয়াৰ মূল্যায়নৰ কাৰণে তেওঁ যি আদৰ্শ চকুৰ আগত ৰাখিছে তাক সকলো সমালোচকে সমৰ্থন কৰা নাই। বিশেষকৈ আই. এ. ৰিছাৰ্ডছে ইয়াৰ কটু সমালোচনা কৰিছে। কলাকৈবল্যবাদ তত্ত্বৰ আলোচনা-প্ৰসঙ্গত ব্ৰেড্‌লিৰ মতামতৰ বিশ্লেষণ দিয়া হৈছে। গতিকে ইয়াত এই বিষয়ৰ আলোচনাৰ পুনৰাবৃত্তিৰ একো প্ৰয়োজন নাই। এতিয়া আমি ব্ৰেড্‌লিয়ে উপস্থাপন কৰা হেগেলিয়ান ট্ৰেজেডিৰ বিষয়টো ফঁহিয়াই চাওঁ।

হেগেলৰ ট্ৰেজেডিৰ ধাৰণাৰ মাজত নৈতিক আদৰ্শৰ সংঘাত বিচৰা হৈছে। ট্ৰেজেডিৰ কাহিনী মানব-চৰিত্ৰৰ পৰাজয় আৰু বেদনাৰ কাহিনী। হেগেলে ট্ৰেজেডিৰ বিষয়বস্তুৰ ওপৰত বিশেষ আলোচনা কৰা নাই। হেগেলৰ মতে ট্ৰেজেডিৰ মূল কথা শাস্তিভোগ নহয় কিন্তু নৈতিকতাৰ সংঘাতহে। এই দ্বন্দ্ব সৎ আৰু অসতৰ দ্বন্দ্ব নহয়। ই একপ্ৰকাৰ ভাল আৰু ভালৰ মাজৰে সংগ্ৰাম। "এন্টিগণি" নাটকত ক্ৰিয়নৰ আনুগত্য দেশৰ প্ৰতি আৰু এন্টিগণিৰ আনুগত্য ভায়েকৰ প্ৰতি। সীমিত দৃষ্টিকোণৰপৰা দুয়োটা চৰিত্ৰই ভুল কৰা নাই। ক্ৰিয়ণৰ যুক্তি হ'ল যে এন্টিগণিৰ ভায়েক পলনিছাছে স্বদেশৰ বিৰুদ্ধে যুঁজি মৃত্যু-বৰণ কৰিছে গতিকে দেশদ্ৰোহীৰ মৃতদেহৰ সৎকাৰ কৰিব নালাগে। আনহাতে এন্টিগণিৰ যুক্তি হ'ল যে যুদ্ধত দুজন ভায়েকৰ একে ঠাইতে মৃত্যু হৈছে ; তাৰে এজনক ৰাজকীয় সম্মানেৰে সৎকাৰ কৰা হ'ব আৰু আনজনৰ মৃতদেহ কাউৰী শগুণক খাবলৈ এৰি দিয়া হ'ব, এনে কথা হ'ব নোৱাৰে। গতিকে এন্টিগণিয়ে পলনিছাছৰ মৃতদেহৰ ওপৰত বালি ছটিয়াই কবৰ দিবলৈ চেষ্টা কৰা কাৰ্যত ধৰা পৰি

অৱশেষত মৃত্যুদণ্ড লাভ কৰে। ইয়াত ক্ৰিয়ন আৰু এন্টিগণি দুয়োৱেই নিজৰ নিজৰ দৃষ্টিকোণৰপৰা ভুল কৰা নাই কিন্তু এই দুয়োজনৰ কোনো এজনেই সমস্যাটো উচ্চ আধ্যাত্মিকতাৰ ফালৰপৰা বিচাৰ কৰি চাব পৰা নাই। এই বাবে দুয়োৰো জীৱনলৈ নামি আহিছে কৰুণতা। "এই বিপৰ্যয়ত পৰিয়াল নাইবা দেশৰ অধিকাৰ অস্বীকাৰ কৰা হোৱা নাই; কিন্তু প্ৰত্যেকৰে দাবীৰ সাৰ্বভৌমত্ব অস্বীকৃত হৈছে।"[১৭]

ব্ৰেড্‌লিয়ে কৈছে যে আধুনিক নাটকৰ ক্ষেত্ৰত হেগেলৰ সূত্ৰ যথেষ্ট নহয়। "হেমলেট" আৰু "অথেলো"ৰ দৰে ট্ৰেজেডিত অকল মৌন সম্মতিৰ লগতে বেদনা মিহলি হৈ থকা নাই কিন্তু ই মিহলি হৈ আছে একপ্ৰকাৰ উল্লাসৰ লগত। এই উল্লাসে আমাক দেখুৱাই দিয়ে যে মৃত্যুৰ মাজতো নায়কৰ আছে একপ্ৰকাৰ মহত্ব। গতিকে ব্ৰেড্‌লিয়ে হেগেলৰ সূত্ৰ পুনৰ্গঠন কৰিব খুজিছে যাতে ইয়াক প্ৰাচীন আৰু আধুনিক দুয়ো ধৰণৰ ট্ৰেজেডিৰ ক্ষেত্ৰতে প্ৰয়োগ কৰিব পাৰি। তেওঁ কৈছে যে ট্ৰেজেডিয়ে সংঘাত আৰু ক্ষয়-যুক্ত একপ্ৰকাৰ আত্মাৰ দ্বিধা-বিভক্তি সত্তাৰ পৰিচয় দিয়ে। শেক্স্‌পীয়াৰৰ নাটক *Macbeth*অৰ সহায়ত তেওঁ এই কথাটো স্পষ্ট কৰিব খুজিছে। "মেকবেথ" নাটকত সৎ আৰু অসতৰ মাজত দ্বন্দ্ব থকা যেন লাগে। কিন্তু অলপ চিন্তা কৰিলেই দেখিবলৈ পোৱা যাব যে মেকবেথ প্ৰকৃততে অসতৰ প্ৰতিমূৰ্ত্তি নহয়। সন্দেহ নাই যে তেওঁ দুৰাকাঙ্ক্ষী, কিন্তু তেওঁ ৰজাৰ এজন বিশ্বাসী সৈন্যাধ্যক্ষও। হত্যাৰ নামত তেওঁৰ গা কঁপিছিল আৰু পাৰিলে ইয়াৰপৰা আঁতৰি থাকিবলৈ তেওঁ চেষ্টা কৰিছিল। হত্যাকাণ্ডৰ পিছত তেওঁ মানসিক স্থিৰতা হেৰুৱাই পেলাইছিল। এই সকলো কাৰ্যই প্ৰমাণ কৰে যে তেওঁৰ চৰিত্ৰত কিছু কিছু ভাল লক্ষণো আছে। গতিকে "মেকবেথ" নাটকৰ মাজত থকা সংঘাতটো বেছি ভাল আৰু কম ভালৰ মাজৰ সংঘাতহে। "মেকবেথ" নাটকত আচলতে নৈতিক শক্তিৰ মাজত বিৰোধ নাই কিন্তু ইয়াত আছে নিজৰ দ্বিধা-বিভক্ত সত্তা আৰু আত্মাৰ অবক্ষয়। মেকবেথৰ সাহস আৰু কল্পনা পৰাজয়ৰ মাজত

১৭। "In this catastrophe neither the right of the family nor that of the state is denied; what is denied is the absoluteness or the claim of each."

—*Hegel's Theory of Tragedy by Bradley.*

নিঃশেষ হৈ গৈছে। কিন্তু এনে অবক্ষয় আৰু পৰাজয়ৰ মাজতো যেন একপ্ৰকাৰ উল্লাস আৰু উন্নয়নৰ ভাব দৰ্শকসকলৰ মনত জাগে।

হেগেলৰ সংঘাত সম্বন্ধীয় তত্ত্বৰ পুনৰ বিচাৰ কৰিলে চৰম বিপৰ্যয়ৰ কথাৰো বিচাৰ কৰিব লাগিব। চৰম বিপৰ্যয়ৰ (catastrophe) দুটা দিশ আছে, এটা নেতিবাচক আৰু আনটো ইতিবাচক। সংঘাতত লিপ্ত হৈ পৰা ব্যক্তিসকলৰ ওপৰত এটা প্ৰবল শক্তিয়ে কাৰ্য কৰে আৰু যিহৰেই ইয়াৰ লগত সঙ্গতি নাথাকে তাকেই ই বিনাশ বা অভিভূত কৰে। এই শক্তিয়ে হৈছে অৱশ্যম্ভাবিতা অথবা ভাগ্য। আন এটা দ্বিতীয় দিশ আছে, যিটো ইতিবাচক। এইটোৱেই আমাৰ অনুভূতিবোৰৰ মিলনৰ গুৰি। বিপৰ্যয়ৰ ইতিবাচক দিশটো নায়কৰ মৃত্যুৰ ফলত উদ্ভৱ হোৱা অপৰিচিত দ্বৈত অনুভৱৰ লগত অনুভূত হয়। নায়কৰ মৃত্যু হয়, তথাপি তেওঁৰ মৃত্যুৱে আমাক অভিভূত নকৰে, বৰং ইয়াত আমি উল্লসিত হওঁ।

ব্ৰেড্‌লিৰ বিচাৰত উদাত্ততা সৌন্দৰ্যৰে এটা প্ৰকাৰ বুলি ঠাৱৰ কৰা হৈছে। যিটো বস্তুৱে আমাক নন্দনতাত্ত্বিক আনন্দ দিব পাৰে তাকেই সুন্দৰ বুলি কোৱা হৈছে। সৌন্দৰ্যৰ পাঁচোটা প্ৰকাৰ আছে। এই কেইটা হ'ল—উদাত্ততা, চমৎকাৰিত্ব, সৌন্দৰ্য, মাধুৰ্য আৰু শোভন (sublime, grand, beautiful, graceful, pretty)। ইয়াত ঠেক অৰ্থত সৌন্দৰ্য্যক মধ্যস্থান দিয়া হৈছে কাৰণ ই চমৎকাৰিত্বতকৈ মাধুৰ্যৰ পিনে বেছি ঢাল খাই আছে। যিহে উদাত্ততা আৰু চমৎকাৰিত্বক মাধুৰ্য আৰু শোভনতাৰপৰা পৃথক কৰিছে সেইটো হ'ল বিশালতা। যিটো বস্তু উদাত্ত বুলি বিবেচিত হয় সেই বস্তুটোৱে আমাৰ মনলৈ আনে এক প্ৰকাৰ অতিশয় বিশালতাৰ ধাৰণা। বস্তুটোৰ কাৰণে এনে বিশালতাৰ আৱশ্যক কিয়নো বিস্তৃতিৰ অভাৱ হলে উদাত্ততাও নাইকিয়া হয়। চমৎকাৰিত্বতো বিশালতা আছে কিন্তু সৰ্বোচ্চ পৰিমাণত নহয়। সৌন্দৰ্যৰ এনে বিশালতা নাই আৰু মাধুৰ্য আৰু শোভনতাৰ দৰে সম্পূৰ্ণৰূপে ইয়াৰ বাহিৰতো নহয়। আকাশৰ নভোমণ্ডল, সুদূৰবৰ্তী অসংখ্য তাৰকা-খচিত বিশাল নীলা বা কলা আকাশ, দিগন্তলৈ বিয়পি থকা আৰু তাৰ বাহিৰলৈকো বিস্তৃত হোৱা আয়নাৰ দৰে স্বচ্ছ, নাইবা তৰঙ্গমালাৰে তৰঙ্গায়িত সুনীল সমুদ্ৰ, আৰম্ভ বা শেষ কল্পনা কৰিব নোৱৰা কাল—এই-বোৰেই উপযুক্ত উদাত্ততাৰ উদাহৰণ।

ব্ৰেড্লিৰ মতে বিশালতাৰ অবিহনেও উদাত্ততা থাকিব পাৰে। ক্ষুদ্ৰ আকাৰৰ হলেও এটা শিশু কেতিয়াবা উদাত্ত হয়। মেডোনাৰ কোলাত থকা শিশুটোতকৈ নক্ষত্ৰ-খচিত আকাশ বেছি উদাত্ত নহয়। ঠিক একেদৰেই এটা টিপছী চৰায়ে নিজৰ পোৱালি ৰক্ষা কৰাৰ মানসে এটা কুকুৰৰ লগত যুঁজ কৰি মৃত্যুৰ মুখত পৰা কাৰ্যৰ মাজতো আছে উদাত্ততাৰ পৰিচয়। টিপছীটোৰ ক্ষেত্ৰত আকৃতিৰ বিশালতাৰ ওপৰত উদাত্ততা নিৰ্ভৰ কৰা নাই কিন্তু নিৰ্ভৰ কৰিছে ইয়াৰ সাহ আৰু শক্তিৰ ওপৰত। বহুতো সময়ত শক্তিৰ প্ৰাচুৰ্যৰ মাজতো উদাত্ততাৰ পৰিচয় পোৱা যায়।

দ্ৰষ্টাৰ মানসিক অৱস্থাৰদ্বাৰা উদাত্ততাৰ প্ৰভাৱ নিৰূপিত হয়। যেতিয়া কোনো এটা আকৰ্ষণীয় বস্তু দেখোঁ আমি চিঞৰি মনোভাব প্ৰকাশ কৰোঁ—কেনে মধুৰ! কেনে মৰম লগা! কেনে সুন্দৰ! এইবোৰ স্বতঃস্ফূৰ্ত উক্তিয়ে প্ৰমাণ কৰে যে ইয়াত আনন্দৰ আতিশয্য আছে আৰু বস্তুটো আৰু আমাৰ মাজত স্থাপিত হৈছে এক প্ৰকাৰ ঐক্যৰ মাধুৰ্য। উদাত্ততাৰ ক্ষেত্ৰত হলে এনে আনন্দ তাৎকালিক নহয়। পোন প্ৰথমতে ইয়াত যেন এক প্ৰকাৰ বাধাহে উপস্থিত হয় কাৰণ আমি যেন আগতে দেখা পোৱা বস্তুটোক ধাৰণ কৰিব পৰা নাই। লাহে লাহে অৱশ্যে এই বা অপসাৰিত হয়; তেতিয়া আমি অনুভৱ কৰোঁ আমাৰ যেন আত্মাৰ বিকাশ হৈছে আৰু আমি যেন এক প্ৰকাৰ উন্নয়নৰ অভিজ্ঞতা লাভ কৰিছোঁ। গতিকে উদাত্ততাৰ প্ৰভাৱ উপলব্ধিৰ সময়ত বিধায়ক আৰু নিষেধক দুয়োটা চৰ্তৰে উপস্থিতি দেখিবলৈ পোৱা যায়।

বাৰ্কে কৈছে যে উদাত্ততাৰ মাজত এটা ভয়ৰ ভাব জড়িত হৈ থাকে। ব্ৰেড্লিয়ে হলে কব খোজে যে পোন প্ৰথমতে আমি যি বাধাৰ সন্মুখীন হওঁ সেই বাধাই সদায় ভয়ৰ সৃষ্টি নকৰে। যেতিয়ালৈকে মনত ভয় সঞ্চাৰিত হয় তেতিয়ালৈকে তুঙ্গত্ব উপলব্ধি সম্ভৱ হব নোৱাৰে। তুঙ্গত্বৰ উপলব্ধিৰ কাৰণে ভয় অনুপস্থিত হব লাগিব। ব্ৰেড্লিয়ে দেখুওৱা আপত্তি নিশ্চয় যুক্তিযুক্ত কিন্তু যি বাধাৰ ওপৰত তেওঁ ইমান গুৰুত্ব আৰোপ কৰিছে সেই বাধা নোহোৱাকৈয়ো তুঙ্গত্বৰ উপলব্ধি হব পাৰে। যেতিয়া কন্যাকুমাৰীৰপৰা মহাসমুদ্ৰৰ বুকুত সূৰ্যৰ আবিৰ্ভাব বা অন্তৰ্ধানৰ দৃশ্য দেখিবলৈ পাওঁ তেতিয়া জানোঁ আমি তাত ভীত বা বাধাপ্ৰাপ্ত হওঁ? প্ৰতীক্ষাৰ কাৰণে আমাৰ

মনৰ মাজত ব্যাকুলতা অনুভৱ কৰা যায় সঁচা কিন্তু এই ব্যাকুলতাক বাধা বা ভয় বুলি কব নোৱাৰি।

তুঙ্গত্বক আমাৰ ইন্দ্ৰিয়বোৰে সহজতে গ্ৰহণ কৰিব নোৱাৰে। মহানুভৱ বস্তুৰ সান্নিধ্যত আমি অনুভৱ কৰোঁ যে আমাৰ ইন্দ্ৰিয়ই গ্ৰহণ কৰিব নোৱৰা এটা বস্তুৰ সমুখত আমি উপস্থিত হৈছোঁ। সকলো মহৎ বস্তুৰে ক্ষেত্ৰত অৱশ্যে এইটো নঘটে। সদায় ইন্দ্ৰিয়গম্য নোহোৱাটো তুঙ্গত্বৰ এটা লক্ষণ হব নোৱাৰে কিয়নো ইন্দ্ৰিয়ৰ সহায়তে ই ইন্দ্ৰিয়গম্য নোহোৱা কথাটোৰো আমি জ্ঞান লাভ কৰিবলৈ সমৰ্থ হওঁ। যদি ৰামধেনু নাইবা সূৰ্যোদয়ৰ কথা আমি মনলৈ আনোঁ তেন্তে কবলৈ বাধ্য হম যে এইবোৰে আমাৰ ইন্দ্ৰিয়ৰ ওপৰত যথেষ্ট প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিছে।

কাণ্টৰ দৰে ব্ৰেড্‌লিয়ে গাণিতিক উদাত্ততা আৰু গতিশীল উদাত্ততা অৰ্থাৎ বিশালতাৰ তুঙ্গত্ব অথবা শক্তিৰ তুঙ্গত্বৰ মাজত কোনো পাৰ্থক্য বিচৰাৰ চেষ্টা কৰা নাই। তেওঁৰ তুঙ্গত্বৰ ধাৰণাৰ মাজত নানা তৰহৰ বস্তু সোমাই আছে আৰু এইবোৰ শ্ৰেণীভুক্ত কৰা সম্ভৱ নহয়। গতিকে ব্ৰেড্‌লিৰ তত্ত্বটো যে কিছুমান অপ্ৰধান উপাদানৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত, এই কথা স্বীকাৰ নকৰি নোৱাৰি।

ব্ৰেড্‌লিয়ে উল্লেখ কৰা কুকুৰৰ লগত যুঁজ কৰি মৃত্যু বৰণ কৰা টিপছী চৰাইটোৰ দৃষ্টান্তটো উদাত্ততাৰ শ্ৰেণীত পেলোৱা গতিকে তেওঁ তীব্ৰ সমালোচনাৰ সম্মুখীন হৈছে। টিপছীটো সৰু। বিশালতা নাইবা শক্তিৰ প্ৰাচুৰ্য ইয়াত আৰোপিত হব নোৱাৰে। গতিকে এই ঘটনাটো উদাত্ততাৰ দৃষ্টান্ত হিচাপে তুলি ধৰাৰ কোনো অৰ্থ নাই। টিপছীৰ সংগ্ৰামী মনোবৃত্তিৰ মাজত হয়তো নৈতিক শক্তিৰ ব্যঞ্জনা আছে কিন্তু এনে ব্যঞ্জনাই ইয়াক তুঙ্গত্বৰ শীৰ্ষবিন্দুলৈ নিয়া বুলি ধৰিব নোৱাৰি।

ছিগমাণ্ড ফ্ৰয়দ (১৮৫৬-১৯৩৯)
Sigmund Freud

ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষ ভাগত পাশ্চাত্য দেশবোৰত অভূতপূৰ্ব বৈজ্ঞানিক উন্নতি সাধিত হৈছিল। মানুহ লাহে লাহে বিজ্ঞানৰ প্ৰতি বেছিকৈ

আকৃষ্ট হৈ পৰিছিল আৰু আন হাতে দাৰ্শনিক চিন্তাধাৰাৰ প্ৰতি মানুহৰ আকৰ্ষণ কমি গৈছিল। ফেক্‌নাৰে এনে সময়তে দাৰ্শনিক ৰুচিবিজ্ঞানৰ ঠাইত এক প্ৰকাৰ আৰোহী নন্দনতত্ত্বও প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছিল। আগমনাত্মক আদৰ্শৰ সহায়ত আগবাঢ়ি তেওঁ নন্দনতত্ত্বৰ ভালেমান নিয়ম-নীতিৰ উদ্ভাবন কৰিছিল। কিছুমান কাৰ্ডবোৰ্ডৰ সহায়ত কিছুমান বিচাৰ-ধাৰাৰ গড উলিয়াই লবলৈ তেওঁ চেষ্টা কৰিছিল। পিছৰ কালত ফেক্‌নাৰৰ মতানুসৰণ কৰা লোক নোলাল।

বিংশ শতিকাত আৰ্টৰ তত্ত্বৰ ওপৰত মনোবিজ্ঞানৰ গভীৰ প্ৰভাব পৰিবলৈ ধৰে। ফ্ৰয়দৰ মনস্তত্ত্বৰ মাজত আৰ্ট আৰু আৰ্টৰ কাৰ্য সম্বন্ধে কিছু আলোচনা আছে। তেওঁৰ মতে কবিতাৰ গুৰি হ'ল অচেতন ৰাজ্যত। ইয়াৰ মাজত আমি এক প্ৰকাৰ ইচ্ছাৰ পৰিপূৰ্ণতা নাইবা প্ৰতিকল্প-সন্তুষ্টি লাভ কৰোঁ (wish-fulfilment or a substitute-gratification)। ফ্ৰয়দে স্নায়বিক পীড়াগ্ৰস্ত ৰোগী আৰু আৰ্টিষ্টক এটা শ্ৰেণীৰ ভিতৰতে অন্তৰ্ভুক্ত কৰিছে কাৰণ দুয়োৱেই কল্পনাবিলাসী। দিনতে সপোন দেখা লোকৰ কল্পনা-বিলাস আছে কিন্তু তেওঁ হলে নিজৰ কল্পনাৰ কথা আনৰ আগত প্ৰকাশ কৰাৰ ইচ্ছা নকৰে কাৰণ এনে কল্পনাৰ কাৰণে তেওঁ লজ্জিত। আনকি কোনোৱে যদি এইবোৰৰ প্ৰকাশো কৰিলেহেঁতেন তেন্তে সেই প্ৰকাশৰ প্ৰতি আমাৰ বিতৃষ্ণাই থাকিলহেঁতেন। কিন্তু সাহিত্য-সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰত হলে এই কথাটো সম্পূৰ্ণৰূপে বেলেগ।

আৰ্টিষ্টে তেওঁৰ দিবাস্বপ্ন এনেভাৱে বিশ্লেষণ কৰি উপস্থাপিত কৰে যে সেই উপস্থাপনৰ মাজত ব্যক্তিত্বৰ ছাঁ হেৰাই যায়। তাৰোপৰি, আৰ্টিষ্টৰ সৃষ্টি আনৰ কাৰণে আনন্দদায়ক হয়। তেওঁ নিজৰ কল্পনাৰ মাজত উদ্ভৱ হোৱা ধাৰণাবোৰ সুন্দৰ শক্তিমন্ত ৰূপত প্ৰকাশ কৰিবলৈ সক্ষম। স্নায়বিক দুৰ্বলতাৰ সামগ্ৰী উন্নীত কৰাৰ চেষ্টাৰ ফলতে তেওঁ সৃষ্টি-ক্ষমতা লাভ কৰে আৰু ইয়াৰে ফলত তেওঁ আনক আনন্দ দান কৰিব পৰা বস্তু সৃষ্টি কৰিবলৈকো সমৰ্থ হয়। তেওঁৰ ধাৰণাবোৰৰ মাজত একপ্ৰকাৰ নতুন শক্তিৰ উদ্ভৱ হয় আৰু এইবোৰে তেওঁৰ হাতত নৱজীৱন লাভ কৰে। ফ্ৰয়দে কৈছে, "লেখকে কেনেকৈ এইটো কৰিব পাৰে সেইটোৱেই হ'ল গুপুতবো গুপুত কথা"। ব্যক্তিগত কল্পনাৰ প্ৰতি থকা বিতৃষ্ণা জয় কৰি কেনেকৈ ব্যক্তি-ব্যক্তিৰ মাজত

থকা ব্যৱধান আঁতৰাই দিব পৰা যায় সেই কৌশলটোৱেই হ'ল সৃষ্টিৰ মূল কথা। এই ক্ষেত্ৰত আমি দুটা প্ৰণালীৰ কথা ভাবিব পাৰোঁ। আৰ্টিষ্টে নিজৰ দিবাস্বপ্নৰ আত্মকেন্দ্ৰিক ৰূপৰ পৰিবৰ্তন সাধি সেইবোৰক এনে এক সাধাৰণ ৰূপত উপস্থাপিত কৰে যে আমি সেই কল্পনাৰ মাজতে একপ্ৰকাৰ আনন্দ লাভ কৰোঁ। "কল্পনাধৰ্মী লেখকৰ কলাকৃতিৰপৰা পোৱা সকলো নন্দনতাত্ত্বিক আনন্দ পূৰ্বানন্দৰ (fore-pleasure) ধৰণৰ একে আনন্দ আৰু সাহিত্যৰ প্ৰকৃত ভুক্তি আমাৰ মনৰ মাজত থকা উত্তেজনাৰপৰা মুক্তিৰ ফল।"[১৮] মনৰ গভীৰ তলিৰপৰা গভীৰ আনন্দই মুক্তি লাভ কৰাৰ অৰ্থে যি আনন্দ বৃদ্ধিৰ অভিজ্ঞতা আমি পোনতে পাওঁ সেই আনন্দকে পূৰ্বানন্দ বোলা হয়।

ফ্ৰয়দে আৰ্ট আৰু সাহিত্যৰ কোনো তত্ত্ব তুলি ধৰিবলৈ যত্ন কৰা নাই। কিন্তু কিছুমান নতুন বাটেৰে বিষয়টোৰ মাজত প্ৰবেশ কৰাৰ সুবিধা তেওঁ আনক দেখুৱাই দিছে। আৰ্টৰ সৃষ্টি আৰু তাৰ ৰস-গ্ৰহণৰ বাবে যি গভীৰ চিন্তা-কাৰ্যৰ দৰকাৰ সেই ভাৱনাৰ দিশৰ ওপৰত তেওঁ কোনো গুৰুত্ব আৰোপ কৰা দেখা নাযায়। বিচাৰ কৰি চালে দেখিবলৈ পোৱা যাব যে কিছুমান সাহিত্যকৃতিৰ ক্ষেত্ৰত যদিও ফ্ৰয়দীয় নীতি প্ৰয়োগ কৰা যায়, তথাপি এই নীতি সকলো ধৰণৰ কলা বা সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰযোজ্য নহয়। ইয়ে আৰ্ট আৰু সাহিত্যৰ এটা দিশহে চুই গৈছে আৰু আন আন দিশ-বোৰৰ প্ৰতি অকণো চকু দিয়া নাই। কিছুমান সমালোচকে ভাবে যে "স্যুৰ-ৰিয়েলিজম" ফ্ৰয়দীয় বিশ্লেষণ-পদ্ধতিৰপৰা উদ্ভৱ হৈছে। স্যুৰ-ৰিয়েলিজম একপ্ৰকাৰ মুক্ত মনৰ স্বতন্ত্ৰ প্ৰকাশ। এই ধৰণৰ অভিব্যঞ্জনাৰ বা অভিব্যক্তিৰ মাজত স্বাভাৱিকতে কোনো বুদ্ধি-শক্তিৰ সংযম নাথাকে। ধাৰণাবোৰ সংযোগ কৰা হয় কিন্তু এনে সংযোগ যুক্তিসম্মত নহয়। এনে ধৰণৰ যুক্তিৰ নিৰ্বাচন নোহোৱা ধাৰণাবোৰ, সপোনত দেখা পোৱা অস্পষ্ট আৰু সংলগ্নতাহীন ছবিৰ দৰে, ওচৰা-ওচৰিকৈ বহুওৱা হয়।

১৮। "All the aesthetic pleasure we gain from the works of imaginative writers is of the same type as this fore-pleasure and that the true enjoyment of literature proceeds from the release of tensions in our mind." —*Collected Papers*

ছান্তায়নৰো আৰ্টৰ প্ৰতি থকা দৃষ্টিভঙ্গী মনোবৈজ্ঞানিক। তেওঁ সৌন্দৰ্যক বস্তুৰ এটা গুণ বুলি নাভাবে। যদিও সৌন্দৰ্য এটা গুণ বুলি ধৰা হয় তথাপি ই আমাৰ অন্তৰৰ আনন্দৰ বাহিৰে আন একো নহয়। মানুহে তেওঁলোকৰ ভাবানুভূতি গোটৰূপত প্ৰকাশ কৰে আৰু এনেধৰণে প্ৰকাশিত বস্তুৰপৰা তেওঁলোকে আনন্দ লাভ কৰে। মানুহৰ অন্তৰত ভালেমান মনোবেগ আছে আৰু সৌন্দৰ্য উপলব্ধিৰ সময়ত এইবোৰৰ সমন্বয় সাধন হয়। ছান্তাযনৰ বিচাৰ বিবেচনাৰ মাজত কোলেৰিজে বিশ্বাস কৰা সৃজনাত্মক কল্পনাৰ স্থান নাই।•

সৌন্দৰ্য এটা প্ৰমূল্য। ই কোনো পদাৰ্থ নাইবা তাৰ মাজত থকা সম্বন্ধৰ প্ৰত্যক্ষীকৰণ নহয়, ই এটা অনুভূতিহে। যদি এটা বস্তুৱে কাৰো মনত আনন্দ জগাই তুলিব নোৱাৰে তেন্তে সেই বস্তুটো সুন্দৰ নহয়। যি সৌন্দৰ্যৰ প্ৰতি সকলো মানুহ উদাসীন সেই সৌন্দৰ্যৰ অবস্থিতি নাই বুলি ক'লে নিশ্চয় ভুল নহব।

সৌন্দৰ্যৰ লগত সংযুক্ত হৈ থকা আনন্দ, বস্তু এটাৰ উপযোগিতাৰ লগত সম্বন্ধ থকা হ'ব নালাগে। সৌন্দৰ্যৰ এটা নিজস্ব মূল্য আছে আৰু এই মূল্যটো হৈছে আনন্দ। ভুক্তিৰ মাজতহে নন্দনতাত্ত্বিক প্ৰমূল্যৰ অৱস্থান। গতিকে "আনন্দৰ গোট ৰূপৰ প্ৰকাশেই হ'ল সৌন্দৰ্য। ই বাস্তব ৰূপ গ্ৰহণ কৰা আনন্দ।"[১৯].

কাৰ্ল গুষ্টভ ইয়ুঙ্ (১৮৫৭—)

Carl Gustave Jung

আৰ্ট আৰু সাহিত্য সম্বন্ধে কাৰ্ল ইয়ুঙৰ ধাৰণা স্পষ্ট। তেওঁ স্বীকাৰ কৰে যে ইচ্ছা-শক্তিৰ স্বাধীনতাৰ দৰে সৃষ্টিধৰ্মিতাও সূত্ৰেৰে সীমিত কৰা নাইবা ব্যাখ্যাৰে বহলাই দেখুৱা নাযায়। সৃষ্টিধৰ্মী মানব একপ্ৰকাৰ সাঁথৰ, যি সাঁথৰৰ বিশ্লেষণ নানান প্ৰকাৰে কৰিব পাৰি যদিও এই চেষ্টা ব্যৰ্থ চেষ্টা। তথাপি আধুনিক মনোবিজ্ঞানে আৰ্ট আৰু আৰ্টিষ্টৰ বিষয়ে ভবা আৰু

১৯। Beauty is constituted by the objectification of pleasure. It is pleasure objectified.—*The Sense of Beauty*

বিচাৰ কৰাৰপৰা বিৰত হোৱা নাই। ফ্ৰয়দে আৰ্টিষ্টৰ স্নায়বিক দুৰ্বলতাকে কলাকৃতিৰ মূল বুলি ভাবিছে। ইয়ুঙে স্বীকাৰ কৰে যে আৰ্টৰ সৃষ্টিৰ মূল কিছুমান মানসিক যৌগিক প্ৰক্ৰিয়াৰ (complex) মাজলৈ টানি নিব পাৰি। কিন্তু ফ্ৰয়দে আৰ্টিষ্টৰ মানসিক বিশ্লেষণৰ সহায়তে কলাকৃতিৰ বিশ্লেষণো কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। এনে চেষ্টা কেতিয়াও সাৰ্থক হ'ব নোৱাৰে। অকল স্ৰষ্টাৰ মানসিক বিশ্লেষণৰ সহায় লৈ কলাকৃতিক সম্পূৰ্ণৰূপে বুজিব নোৱাৰি কাৰণ ই কৰ্তাৰ অকল ভাৱনাভূতিৰে সমষ্টি নহয়। *Modern Man in Search of a Soul*অত ইয়ুঙে এনেদৰে মত প্ৰকাশ কৰিছে "কলাকৃতিৰ মাজত সোমাই পৰা ব্যক্তিগত বৈশিষ্ট্যবোৰ ইয়াৰ কাৰণে অপৰিহাৰ্য নহয় ; আচলতে যিমান বেছিকৈ আমি এইবোৰ বিশেষত্বৰ লগত সম্বন্ধ ৰাখোঁ সিমানেই সি আৰ্টৰ কাৰণে উপযোগী হৈ নপৰে। আৰ্টৰ কাৰণে যিটো বস্তু অপৰিহাৰ্য সেইটো হৈছে এই যে ই ব্যক্তিগত জীৱনৰ বহুত ওপৰলৈ উঠিব লাগে আৰু মানুহ হিচাপে কবিয়ে নিজৰ আত্মা আৰু অন্তৰৰপৰা মানবজাতিৰ আত্মা আৰু অন্তৰৰ কাৰণে ক'ব লাগে। ইয়াৰ যিটো ব্যক্তিগত ফাল আছে, সেইটো এটা সীমাবদ্ধতা নহয়, আৰ্টৰ ক্ষেত্ৰত ই একপ্ৰকাৰ পাপ। যেতিয়া এটা কলাকৃতি প্ৰধানকৈ ব্যক্তি-কেন্দ্ৰিক হয়, তেতিয়া সি স্নায়বিক দুৰ্বলতা বুলিয়ে বিবেচিত হোৱা উচিত। আৰ্টিষ্টসকল সকলোৱেই আত্ম-ৰতিযুক্ত বুলি ভবা ফ্ৰয়দপন্থী দলৰ ধাৰণাত কিছু সত্যতাও থাকিব পাৰে ; ইয়াৰদ্বাৰা এইটো বুজোৱা হৈছে যে তেওঁলোক হ'ল শিশুসুলভ আত্ম-ৰতি লক্ষণযুক্ত আৰু বিকাশপ্ৰাপ্ত নোহোৱা একশ্ৰেণীৰ ব্যক্তি। এই উক্তিটো এজন ব্যক্তি হিচাপে মাথোন আৰ্টিষ্টৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰযোজ্য হ'ব পাৰে কিন্তু আৰ্টিষ্ট বোলা মানুহজনৰ ক্ষেত্ৰত ই প্ৰযোজ্য নহয়। আৰ্টিষ্ট হিচাপে তেওঁ আত্মৰতি-প্ৰিয়, বহুৰতি-প্ৰিয় নাইবা কোনো অৰ্থতে ৰতিপ্ৰিয় নহয়। তেওঁৰ দৃষ্টি বিষয়গত আৰু নৈৰ্ব্যক্তিক। আনকি তেওঁ মানুহো নহয়, কিয়নো আৰ্টিষ্টজন তেওঁ সৃষ্টি কৰা আৰ্টহে, মানুহ নহয়।"[২০]

২০। "The personal idiosyncracies that creep into the work of art are not essential ; in fact the more we have to cope with these peculiarities, the less it is a question of art.

এজন সৃষ্টিধৰ্মী লোক বিভিন্ন বিৰোধ৲ কৰ্ম-প্ৰৱণতাৰ সংশ্লেষ। প্ৰত্যেক মৰণশীল মানুহৰদৰে তেওঁৰ এটা ব্যক্তিগত জীৱন আছে কিন্তু আনহাতে তেওঁ এক নৈৰ্ব্যক্তিক সৃজনী-শক্তি। যদিও কলাকাৰৰ একোটা বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ জীৱন আছে তথাপি তেওঁৰ সৃষ্টিশীল কাৰ্যৰ পৰিচয় নোপোৱাকৈ তেওঁক সম্পূৰ্ণৰূপে বুজিব নোৱাৰি। নিজৰ পক্ষত উপনীত হোৱা আৰু স্বাধীন ইচ্ছাশক্তি থকা লোক এজন মাথোন কলাকাৰ নহয় কিন্তু তেওঁ এনে এজন লোক যিজনে নিজৰ যোগেদি আৰ্টক নিজৰ উদ্দেশ্য উপলব্ধি কৰিবলৈ সুবিধা দিয়ে। এজন সংসাৰৰ মানুহ হিচাপে আৰ্টিষ্টৰ নিজৰ লক্ষ্য আকাঙ্ক্ষা আৰু দুৰ্বলতা আছে কিন্তু কলাকাৰ হিচাপে তেওঁ এক মহত্তৰ অৰ্থত মানুহ, তেওঁ যৌথ মানব, যিজনে মানবজাতিৰ অচেতন মানসিক জীৱনৰ ৰূপদান কৰে। সৃষ্টিৰ সময়ত কলাকাৰে নিজৰ ব্যক্তিগত বাসনাৰ ওপৰলৈ উঠে। "গ্যেটেই ফষ্টৰ সৃষ্টি কৰা নাছিল; কিন্তু ফষ্টে গ্যেটেৰ সৃষ্টি কৰিছে।"[২১]

কবিয়ে বসতি কৰা সমাজখনৰ আধ্যাত্মিক প্ৰয়োজন পূৰণ কৰে। কেতিয়াবা কেতিয়াবা তেওঁ নিজে সৃষ্টি কৰা বস্তুৰো ব্যাখ্যা কৰিবলৈ তেওঁ

What is essential in a work of art is that it should rise far above the realm of personal life and speak from the spirit and heart of the poet as man to the spirit and heart of mankind. The personal aspect is a limitation—and even a sin—in the realm of art. When a form of art is primarily personal, it deserves to be treated as if it were a neurosis. There may be some validity in the idea held by Freudian school that artists without exception are narcissistic—by which is meant that they are underdeveloped persons with infantile and auto-erotic traits. The statement is only valid, however, for the artist as a person, and has nothing to do with man as an artist. In his capacity of artist he is neither auto-erotic, nor hetero-erotic, nor erotic in any sense. He is objective and impersonal—even inhuman—for an artist, he is his work aud not a human being."

২১। "It is not Geothe who creates *Faust* but *Faust* which creates Goethe."—*Modern Man in Search of a Soul.*

অপাৰগ হয়। "এটা মহৎ কলাকৃতি সপোনৰ নিচিনা ; ইয়াৰ সকলো ওপৰতে থকা যেন লাগিলেও ই নিজকে ব্যাখ্যা নকৰে আৰু ই কেতিয়াও দ্ব্যৰ্থকতাহীন নহয়।"[২২] আৰ্টৰ অৰ্থ বুজিবলৈ হ'লে আমি ইয়াক স্ৰষ্টিকৰ্তাৰ মনৰ মাজত ৰূপ লোৱাৰ দৰে আমাৰ মনৰ মাজতো ৰূপ লবলৈ দিব লাগিব।

ইয়ুঙে সাহিত্য-কৃতিবোৰক দুটা বহল ভাগত ভগাইছে, মনোবৈজ্ঞানিক সাহিত্য আৰু কাল্পনিক সাহিত্য। মনোবৈজ্ঞানিক সাহিত্যই মানুহৰ চেতন অভিজ্ঞতাৰ ৰাজ্যৰপৰা সামগ্ৰী গ্ৰহণ কৰে। এনেধৰণৰ সৃষ্টিক মনোবৈজ্ঞানিক বোলা হৈছে কাৰণ মানসিক বৃত্তিৰে ঢুকি নোপোৱা কোনো কথাকে ইয়াত অন্তৰ্ভুক্ত কৰা হোৱা নাই। কাল্পনিক সৃষ্টিৰ সামগ্ৰীৰ সংগ্ৰহ মনোবৈজ্ঞানিক সৃষ্টিৰ দৰে নহয়। ইয়াত আমি আচৰিত হওঁ, আমাৰ মনলৈ বিভ্ৰান্তি আহে, আনকি কেতিয়াবা কেতিয়াবা বিৰক্তও হওঁ কাৰণ আমাৰ মনে যেন ব্যাখ্যা বিচাৰে। ইয়াত দৈনন্দিন মানৱ-জীৱনৰ কথা সোৰঁৰাই দিয়া নহয় কিন্তু দিয়া হয় একপ্ৰকাৰ সপোন, নৈশ ভীতি আৰু মনৰ অন্ধকাৰ আৰু নিৰ্জন কক্ষৰ সন্ধান।

আই. এ. ৰিছাৰ্ডছ্ (১৮৯৩—)
I. A. Richards

ৰিছাৰ্ডছৰ সাহিত্যৰ প্ৰতি থকা মনোবৈজ্ঞানিক দৃষ্টিভঙ্গী নতুন দৃষ্টিভঙ্গী আৰু ইয়াৰ ত্ৰুটি-বিচ্যুতি থকা সত্বেও সমালোচকৰ ওপৰত এসময়ত ইয়াৰ প্ৰভাব গধুৰ আছিল। পোনতে ৰিছাৰ্ডছে বুদ্ধি বা ইচ্ছা-শক্তিৰ লগত সম্বন্ধ নোহোৱা বুলি ভবা নন্দনতাত্বিক কৰ্মাভিনিবেশৰ প্ৰশ্নটো বিচাৰ কৰি চাইছে। ক্লাইব বেলে মত প্ৰকাশ কৰি কৈছে যে এনে এটা অতুলনীয় ভাবানুভূতি আছে যিটোৰ কাৰণে নন্দনতাত্বিক অভিজ্ঞতা আন সকলোবোৰ অভিজ্ঞতাৰপৰা পৃথক। তেওঁ কৈছে, "সকলো

২২। "A great work of art is like a dream; for all its apparent obviousness, it does not explain itself and is never unequivocal."

অনুভূতি-প্ৰবণ মানুহে স্বীকাৰ কৰে যে কলাকৃতিয়ে এক প্ৰকাৰ আচৰিত ধৰণৰ ভাবৰ সঞ্চাৰ কৰে। মই অৱশ্যে নকওঁ যে সকলো কৃতিয়ে একে ভাবকে উদ্দীপ্ত কৰে। কিন্তু এই সকলো ভাব স্পষ্টতঃ একে।"[২৩] ভাৰ্মন লীয়ে (Verman Lee) আনহাতে সমানুভূতিৰ (empathy) কথা কয়। সমানুভূতি হ'ল এক প্ৰকাৰ শক্তি যি শক্তিয়ে ধ্যান-ধাৰণাৰ মাজলৈ অনা বস্তুটোৰ মাজত ব্যক্তিৰ নিজৰ ব্যক্তিত্ব নিক্ষেপ কৰে। আমাৰ জীৱনৰ অসংখ্য অভিজ্ঞতাৰ মাজত সমানুভূতিৰ প্ৰবেশ ঘটে। গতিকে নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতাৰ মাজতো ই সোমাই পৰে। এনেস্থলত নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতাৰ কিবা এটা বিশেষ ৰূপ আছে বুলি কোৱা নাযায়।

আন এক শ্ৰেণী নন্দনতত্ত্বৰ আলোচক আছে যিসকলে ভাবে যে নন্দন-তাত্ত্বিক অভিজ্ঞতাৰ মাজত কোনো অতুলনীয় উপাদান নাই যদিও ইয়াৰ এনে এটা ৰূপ আছে যিটো ৰূপৰ কাৰণে আনবোৰ অভিজ্ঞতাৰপৰা ই পৃথক। নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতা মনোধৰ্মী আৰু নিৰাসক্ত। ৰিছাৰ্ডছে হলে এনে-বোৰ অভিমত সমৰ্থন নকৰে কিন্তু কয় যে কেতিয়াবা এনে বিশিষ্ট ৰূপ অভিজ্ঞতাৰ সংঘটন নাইবা ভাব-সঞ্চাৰণৰ ফলত ঘটিব পাৰে।

নন্দনতাত্ত্বিক ঢঙটো সাধাৰণতে বস্তুৰ পিনে চোৱা এটা বিশেষ ধৰণৰ ঈক্ষণ বুলি ধৰি লোৱা হয় যি ঈক্ষণৰপৰা লাভ কৰা অভিজ্ঞতা মূল্যবান, মূল্যহীন নাইবা আকৰ্ষণশূন্য হবও পাৰে। যদিও এনে অভিজ্ঞতাবোৰ আন অভিজ্ঞতাৰপৰা পৃথক কৰি দেখুওৱা যায়, তথাপি আন কিছুমান অভিজ্ঞতাৰ লগত থকা এইবোৰৰ ঘনিষ্ঠ সম্বন্ধই স্পষ্টকৈ দেখুৱায় যে এই অভিজ্ঞতাবোৰ কেতিয়াও নতুন ধৰণৰ একশ্ৰেণী অভিজ্ঞতা নহয়। ৰিছাৰ্ডছে তলত দিয়া ধৰণে মনোবেগৰ সূত্ৰ দাঙি ধৰিছে।

"যিটো প্ৰক্ৰমেৰে এটা মানসিক অৱস্থা উপস্থিত হব পাৰে আৰু যিটো

২৩। "All sensitive people agree that there is peculiar emotion provoked by works of art. I do not mean of course, that all works provoke the same emotion. But all these emotions are recognisably the same in kind ; so far at any rate, the best opinion is on my side."—*Art*

প্ৰক্ৰম দেখোঁতে উদ্দীপক বস্তুৰ কাৰণে আৰম্ভ হয় আৰু এটা কাৰ্যত পৰিসমাপ্তি লভে সেই প্ৰক্ৰমটোকে আমি মনোবেগ বুলিছোঁ।"[২৪]

আমাৰ বাস্তৱ জীৱনৰ অভিজ্ঞতাত হলে পৰস্পৰ-নিৰ্ভৰশীল বহুতো মনোবেগ বা ভাবগতিৰ সংমিশ্ৰণ দেখিবলৈ পাওঁ। নানা তৰহৰ মনোবেগৰ সম্মিলিত প্ৰভাৱৰ বলতে মানুহৰ আচৰণ নিয়ন্ত্ৰিত হয়। আমি যেতিয়া সৌন্দৰ্য উপভোগ কৰোঁ তেতিয়া আমাৰ মনোবেগবোৰৰ মাজত একপ্ৰকাৰ আচৰিত ধৰণৰ সংগঠন দেখিবলৈ পাওঁ। এনে বিশেষ ধৰণৰ সংগঠনকে ছাইনেস্থেছিছ্ (synaesthesis) বোলা হয়। ছাইনেস্থেছিছৰ মাজত আমি পাওঁ মনোবেগবোৰৰ ঐক্য-প্ৰতিষ্ঠা। সংঘাত হ'ল মনোবেগবোৰৰ সাধাৰণ ধৰ্ম কিন্তু ছাইনেস্থেছিছ বোলা প্ৰক্ৰিয়াত বিভিন্ন মনোবেগবোৰৰ মাজত সংঘাত নাথাকে আৰু ইয়াত কোনো মনোবেগেই দমিত নহয়। এনে সংগঠনত পাৰস্পৰিক নিয়ন্ত্ৰণ থকা বাবে প্ৰত্যেক মনোবেগেই স্বাধীনভাৱে ক্ৰিয়া কৰিব পাৰে। *Foundations of Aesthcetics*ত ৰিছাৰ্ডছে লিখিছে—সাধাৰণতে উদ্দীপিত হোৱা সকলো মনোবেগেই স্বভাৱতে সংহতিপূৰ্ণ নহয় কিয়নো এইবোৰৰ মাজত সাধাৰণতে সংঘাত দেখিবলৈ পোৱা যায়। এটা সম্পূৰ্ণ সংগঠনে এনে এটা ৰূপ লব লাগিব যিটো ৰূপত কোনো বাধা নোপোৱাকৈ প্ৰত্যেক মনোবেগৰে স্বাধীন বিচৰণৰ ক্ষমতা থাকিব। ক্ষণস্থায়ী হলেও এনে ভাৰসাম্যৰ মাজতে আমি সৌন্দৰ্য উপভোগ কৰোঁ। এনে ভাৰসাম্য-অৱস্থা সক্ৰিয়তা, জড়ত্ব, অতিশয় উদ্দীপনাযুক্ততা নাইবা সংঘাতৰ অৱস্থা নহয় আৰু ইয়াক যদি নিৰ্বাণ, হৰ্যোল্লাস, উন্নয়ন বা প্ৰকৃতিৰ লগত একত্ব-ভাব বুলি কোৱা হয় তেনেহ'লে হয়তো বহুতো লোক অসন্তুষ্ট হব, যদিও প্ৰথম দৃষ্টিতে এইবোৰেই উচিত শব্দ যেন লাগে।[২৫]

২৪। The process in the course of which a mental state may occur, a process apparently beginning in a stimulus and ending in an act, is what I have called an impulse."

—*Principles Of Literay Criticism*, Chapter XI

২৫। Not all impulses, it is plain as usually excited—are naturally harmonious, for conflict is possible and common.

সৌন্দৰ্য সম্বন্ধে ৰিছাৰ্ডছৰ ধাৰণাৰ মাজত অকল অস্পষ্টতাই নহয়, কিছু বিশৃঙ্খলাও দেখিবলৈ পোৱা যায়। উইম্ছাট আৰু ব্ৰুক্ছে কোৱাৰ দৰে মনোবেগৰ ভাৰসাম্য অৱস্থাটো অস্থিৰ সিদ্ধান্তৰ ফলত উদ্ভৱ হোৱা স্থৈৰ্য বা সমীভৱনৰ অৱস্থাৰ লগত একে বুলি ভুল কৰাৰ সম্ভাৱনা আছে। এনে এটা মানসিক অৱস্থাত দুটা বা তাতকৈ অধিক বিৰোধী শক্তিয়ে বিপৰীত দিশলৈ টনাটনি কৰাৰ ফলত মনে নিজৰ কৰ্মৰ গতি নিৰূপণ কৰিব নোৱাৰে। এনে এটা আপত্তিৰ উত্তৰত ৰিছাৰ্ডছে কয় যে ছাইনেস্থেছিছ্ ইফালে সিফালে ঢাল খোৱা শক্তি নহয় কিন্তু এক প্ৰকাৰ ঐক্যৰহে শক্তি। ইয়াত বিৰুদ্ধ মনোবেগে মনক দ্বিধাবিভক্ত কৰি দুটা বিৰুদ্ধ অৱস্থাৰ সৃষ্টি নকৰে। তাৰোপৰি ছাইনেস্থেছিছ্ হৈছে এক প্ৰকাৰ নিৰাসক্ত অৱস্থা আৰু এনে অৱস্থাৰ কাৰ্য-ক্ষমতা নাথাকে। নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতাত আমি যি নিৰাসক্তিৰ আভাস লাভ কৰোঁ সেই নিৰাসক্তিয়ে আচলতে সৰ্বোচ্চ সংখ্যক অনুৰাগৰ লগত জড়িত হৈ থকা কথা বুজায় আৰু ছাইনেস্থেছিছৰ ফলত উদ্ভৱ হোৱা নিৰাসক্তিয়েও প্ৰমাতাৰ সমগ্ৰ ব্যক্তিত্বই যে ইয়াৰ লগত সক্ৰিয় হৈ পৰিছে তাৰ সাক্ষ্য দিয়ে। *Principles of Literary Criticism* পুথিৰ বত্ৰিছ অধ্যায়ত ৰিচাৰ্ডছে নিজেই এই কথাটো স্পষ্ট কৰি দিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। যি মনোবেগৰ ভাৰসাম্যক আমি অতি মূল্যবান নন্দন-তাত্ত্বিক অভিজ্ঞতাৰ পৰিকল্পনা-ভূমি বুলি ভুল কৰিব পাৰোঁ, সেই ভাৰসাম্যই সাধাৰণ ভাবানুভূতিৰ অভিজ্ঞতাৰ তুলনাত আমাৰ ব্যক্তিত্বক বহুত বেছি সক্ৰিয় কৰি তোলে। আমি তেতিয়া এটা নিৰ্দিষ্ট দিশৰ প্ৰতি আকৃষ্ট নহওঁ কাৰণ তেতিয়া বহুত বেছি তথ্য আমাৰ মনৰ মাজত উদ্ভাসিত হয় অৰ্থাৎ বস্তুৰ বিভিন্ন দিশে আমাক তেতিয়া প্ৰভাৱান্বিত কৰে। অনুৰাগৰ এটা ঠেক বাটেদি আগ বঢ়াৰ সলনি একেলগে সংলগ্নভাৱে ভালেমান বাটেদি আগবঢা কাৰ্যৰ মাজতে আমাৰ আৱশ্যক হোৱা নিৰাসক্তিৰ অৰ্থ নিহিত হৈ আছে।

A complete systematization must take the form of such an adjustment as will preserve free play to every impulse, with entire avoidance of frustration. In any equillibrium of this kind, however momentary, we are experiencing beauty. The state of equillibrium is not one of passivity.

যিটো মনৰ অৱস্থা নিৰাসক্ত নহয় সেই মনে কেৱল এটা দৃষ্টিভঙ্গীৰপৰা এটা অৱস্থাকেহে দেখে।[২৬]

নৈৰ্ব্যক্তিকতাৰ সম্বন্ধে ৰিছাৰ্ডছে কৈছে যে অন্ততঃ কিছু অনুৰাগ নাথাকিলে আমি বস্তুটোকে নেদেখিলোঁহেঁতেন। কিন্তু যিমানে কম পৰিমাণে আমাৰ আসক্তি থাকে, সিমানেই আমাৰ দৃষ্টিভঙ্গী নিৰাসক্ত হয়। নিৰাসক্ত বুলি কোৱাৰ অৰ্থ হ'ল এয়ে যে সচেতনভাৱে আমাৰ ব্যক্তিত্ব ইয়াৰ লগত সম্পূৰ্ণ ভাৱে জড়িত হৈ পৰিছে।

প্ৰচণ্ড ভাবাবেগৰ ফলত মনত যেনে অৱস্থাৰ সৃষ্টি হয় তেনে অৱস্থাৰপৰা ছাইনেস্থেছিছ্ বোলা অৱস্থা বেলেগ। এনে অৱস্থাত মনোবেগৰ মাজত উপস্থিত হোৱা সংঘাতৰ অবসান হোৱা নাই নাইবা এইবোৰৰ মাজত ঐক্য স্থাপিত হবও পৰা নাই। গতিকে এনে দুটা অৱস্থাৰ সাদৃশ্য বিচাৰৰ চেষ্টা এটা ভুল প্ৰচেষ্টা মাথোন বুলি থিৰাংকৈ কব পাৰি।

ছাইনেস্থেছিছ্ দুটা ৰূপত পৰিদৃষ্ট হয়; তাৰে এটা সংশ্লেষ আৰু আনটো অন্তৰ্ভুক্তি। মনোবেগবোৰৰ সংগঠনৰ বাট দুটা, বৰ্জন নাইবা অন্তৰ্ভুক্তি, আৰু সংশ্লেষ নাইবা নিষ্কাষণ (elimination)। আপেক্ষিক সীমাবদ্ধ অভিজ্ঞতাৰ বিকাশৰ মাজতে এক নিৰ্দিষ্ট ভাবাবেগৰ অবলম্বনত ভালেমান কবিতা ৰচনা কৰা হয়। এইবোৰ মহৎ কবিতা নহয়। আনহাতে মহৎ কবিতাত হলে বিভিন্ন ধৰণৰ মনোবেগৰ মাজত এক প্ৰকাৰ সমন্বয় সাধিত

২৬। "The equillibrium of opposite impulses which we suspect to be the ground plan of the most valuable aesthetic responses, bring into play far more of our personality than is possible in experiences of more defined emotion. We cease to be oriented in one definite direction : more facts of the mind are exposed and, what is the same thing, more aspects of things are able to affect us. To respond not through one narrow channel of interest, but simultaneously and coherently through many, is to be disinterested in the only sense of the word which concerns us here. A state of mind which is not disinterested is one which sees things only from one standpoint or under one aspect."

হয়। কাব্যিক অভিজ্ঞতা নহৈ আন এনে ধৰণৰ অভিজ্ঞতা হোৱা হলে আন কিছুমান মনোবেগক স্বাধীন বিকাশৰ সুবিধা দিয়াৰ অৰ্থে এটা বা আনটো শ্ৰেণীৰ মনোবেগবোৰ দমিত হ'লহেঁতেন। মহৎ কবিতাত হলে সকলো সংঘাতপূৰ্ণ বিভিন্ন ধৰণৰ মনোবেগৰ মাজত ঐক্য স্থাপিত হয়। কিন্তু এনে মিলন কেনেকৈ সংঘটিত হয় আৰু কোন দিশত সম্মিলিত হোৱা কাৰ্য বিৰোধ আৰু সংঘাতপূৰ্ণ কাৰ্যতকৈ পৃথক—এই কথা সহজতে বিশ্লেষণ কৰা নাযায়। আমি কেৱল অস্পষ্টভাৱে অনুমান কৰিব পাৰোঁ যে মনোবেগবোৰৰ এহাতে সাম্য আৰু মিলন আৰু আন হাতে বিৰোধ আৰু সংঘাতৰ মাজত পাৰ্থক্য আছে। এটা পাৰ্থক্য হ'ল এয়ে যে সমতাত মনৰ অৱস্থা এটাহে থাকে কিন্তু সংঘাতত পৰ্যায়ক্ৰমে দুটা মানসিক অৱস্থা দেখিবলৈ পোৱা যায়।[২৭]

সচেতন ভাৱে মনোবেগবোৰৰ সংগঠন সাধিত নহয়। এয়ে হলে মনোবেগবোৰৰ সংগঠন আৰু মিলনৰ ধাৰণাই অসম্পূৰ্ণ তথ্যৰ ভেটিত গঢ় লোৱা প্ৰকল্পিত সত্যতকৈ বেছি গুৰুত্ব বহন নকৰিলেহেঁতেন। তাৰোপৰি, মনোবেগবোৰৰ সংগঠনে কেৱল সুন্দৰ উদ্দীপক বস্তুৱে মনৰ মাজত জগাই তোলা কাৰ্যৰহে বৰ্ণনা দিয়ে। উদ্দীপক বস্তুটোৰ মাজতে এটা বিশেষ ধৰণৰ গুণ থাকিলেহে মনোবেগবোৰৰ মাজত এনে মিলন সম্ভৱ হয়। ৰিছাৰ্ডছৰ মতে যেতিয়া আমি এটা ভাল কবিতা পঢ়ো তেতিয়া আমাৰ মনোবেগবোৰৰ মাজত এক প্ৰকাৰ সমতাৰ সাধন হয়। এনে সমতা পাঠকৰ মনৰ মাজতহে উপস্থিত হয় আৰু ই কবিতাটোত নাথাকে।

ৰিছাৰ্ডছে যেনে ধৰণৰ মনোবৈজ্ঞানিক বিশ্লেষণৰ দ্বাৰা আৰ্ট নাইবা কবিতা বুজিবলৈ আৰু বুজাবলৈ চেষ্টা কৰিছে তেনে ধৰণৰ বিশ্লেষণৰ সহায়ত কবিতা বুজা নাযায়, কিয়নো তেওঁৰ বিশ্লেষণ স্পষ্ট আৰু বোধগম্য নহয়। মনৰ কুণ্ডলীৰ মাজতে যেন তেওঁৰ যুক্তি আৰু বিচাৰ ঘূৰি আছে। ইয়াৰ ফলত বহুতো ক্ষেত্ৰত কাৰ্য-কাৰণৰ সম্বন্ধ স্পষ্ট ৰূপত নিৰূপিত হোৱা নাই।

২৭। "We can only conjecture dimly what difference holds between a balance and reconciliation of impulses and a mere rivalry and conflict. One difference is that a balance sustains one state of mind but a conflict two alternating states."

—*Principles of Literary Criticism*, XXXII

কবিয়ে বিভিন্ন মনোবেগক কেনেকৈ এটা ৰূপত প্ৰকাশ কৰে তাৰো আলোচনা তেওঁ কৰিছে। অচেতন ভাৱেই কবিয়ে নিৰ্বাচন কৰে। এনে নিৰ্বাচনে অভ্যাসকো চেৰ পেলায়। যি উপায়েৰে মনোবেগবোৰক উদ্বুদ্ধ কৰা যায় সেই উপায়ৰ সহাযতে সাধাৰণ অৱস্থাৰদ্বাৰা দমিত হৈ থকা এই মনোবেগবোৰক মুক্ত কৰাও হয়। তেতিয়া অদৰকাৰী আৰু বাহ্যিক দিশটো বৰ্জিত হোৱাৰ পিছত মনোবেগৰ বহল ক্ষেত্ৰত শৃঙ্খলা আৰোপিত হয়। মনোবেগবোৰ দুটা উপায়ে সংগঠিত হব পাৰে—ইয়াৰে এটা হ'ল বৰ্জন আৰু আনটো অন্তৰ্ভুক্তি। যদিও মনৰ এক সংলগ্ন অৱস্থা এই দুয়োটাৰে ওপৰত নিৰ্ভৰশীল তথাপি এনেকুৱা কিছুমান অভিজ্ঞতা আছে যিবোৰৰ প্ৰতিক্ৰিয়াৰ ক্ষেত্ৰ ঠেক হলেহে সিহঁতে শৃঙ্খলা আৰু স্থিৰতা লাভ কৰিবলৈ সমৰ্থ হয়। এনে অভিজ্ঞতা প্ৰতিক্ৰিয়াৰ বিস্তৃতি থকা অভিজ্ঞতাৰপৰা বিভিন্ন বুলি দেখুৱাব পৰা যায়। গতিকে কবিতাও দুটা শ্ৰেণীৰ আছে। এটা শ্ৰেণীৰ ভিতৰত পৰে সেইবোৰ কবিতা যিবোৰ এটা অনুভূতিক কেন্দ্ৰ কৰি সীমিত অভিজ্ঞতাৰ মাজত বিকশিত হৈছে। আন শ্ৰেণীৰ মাজত পৰস্পৰবিৰোধী বিচিত্ৰ ধৰণৰ মনোবেগৰ সমন্বয় সাধিত হয়। এই দুয়ো শ্ৰেণীৰ কবিতাৰ গুণাগুণৰ যি পাৰ্থক্য আছে সি পৰিমাণগতহে।

আৰ্টিষ্টৰ ভাব-সঞ্চাৰণ সম্বন্ধে ৰিছাৰ্ডছে কৈছে যে আনৰ আগত প্ৰকাশিত হোৱাৰ আগতে অভিজ্ঞতাই এটা ৰূপ পাব লাগিব। আন মানুহতকৈ আৰ্টিষ্টজন সাধাৰণতে বেলেগ ; কাৰণ আনৰ তুলনাত তেওঁ নিজৰ অভিজ্ঞতা বেছি দক্ষতাৰে প্ৰকাশ কৰিব পাৰে। আৰ্টৰ সৃষ্টিৰ সময়ত আৰ্টিষ্টজন আপোন ইচ্ছাতে আৰু সজ্ঞানে সঞ্চাৰণ-কাৰ্যৰ লগত জড়িত হৈ নাথাকে। সঞ্চাৰণৰ প্ৰতি সচেতন নোহোৱাকৈয়ে তেওঁ কলাকৃতিৰ সৃষ্টি কৰে। যেতিয়া আনৰ আগত প্ৰকাশ কৰা কাৰ্যৰ প্ৰতি কলাকাৰ সচেতন হয় তেতিয়া তেওঁৰ মনোযোগ বিক্ষিপ্ত হৈ পৰে আৰু এনে বিক্ষিপ্ততাৰ কাৰণে কলাকৃতি তলখাপৰ হয়। কিন্তু কলাকাৰে সঞ্চাৰণৰ দিশটোৰ প্ৰতি ভালকৈ নজৰ নিদিলেও আৰ্টৰ সঞ্চাৰণ ক্ষমতাৰ গুৰুত্ব উলাই কৰিব নোৱাৰি। ৰিছাৰ্ডছে লিখিছে যে সঞ্চাৰণ-কাৰ্য প্ৰধান লক্ষ্য বুলি আৰ্টিষ্টে বিবেচনা কৰিবলৈ অনিচ্ছুক হোৱা আৰু সৃষ্টি-কাৰ্যত আন মানুহক প্ৰভাৱান্বিত কৰাৰ কাৰণে থকা ইচ্ছাৰ কথা তেওঁ অস্বীকাৰ কৰা কাৰ্যই সঞ্চাৰণ যে

তেওঁৰ মুখ্য লক্ষ্য নহয়, এই কথাৰ সাক্ষ্য বহন নকৰে।[২৮] আৰ্টিষ্টে মনোবেগ বা ভাবগতিৰ গঠন শুদ্ধ নে অশুদ্ধ জানে আৰু এই শুদ্ধতাৰে মাজত সঞ্চাৰণ ক্ষমতা থাকে। এটা কলাকৃতিৰ সঞ্চাৰণ সামৰ্থ্যই হ'ল আৰ্টিষ্টৰ সন্তুষ্টি আৰু ইয়াৰ শুদ্ধতাৰ জ্ঞান। আনৰ আগত প্ৰকাশ কৰাৰ মানসে সক্ৰিয়ভাৱে চেষ্টা কৰিলে আৰ্টিষ্ট কৃতকাৰ্য নহয় কিন্তু পৰোক্ষভাৱে কোনো চেষ্টা নকৰাকৈ যি ভাব প্ৰকাশ কৰা হয় সেই প্ৰকাশ-কাৰ্য বেছি সফল হয়। গতিকে ৰিছাৰ্ডছে অভিমত প্ৰকাশ কৰি কৈছে যে এটা কবিতা ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত অচেতন ৰাজ্যৰে প্ৰভাৱ বেছি।

ৰিছাৰ্ডছে স্বীকাৰ কৰে যে কবিতাই আনন্দ দিয়া কথাটো সত্য। কিন্তু এই আনন্দৰ কাৰণে কবিতা পঢ়াটো ঠিক নহয়। আনন্দ এটা আনুষঙ্গিক ফল আৰু ই ভালেমান দুৰ্বোধ্য উপাদানৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰে। আনন্দ সাধাৰণতে কৰ্মসমাপ্তিৰ কৃতকাৰ্যতা আৰু আনন্দ নোহোৱা অৱস্থা হ'ল বাধাপ্ৰাপ্ত, বিশৃঙ্খল আৰু অকৃতকাৰ্য কৰ্মৰ অনুচৰ। যিমানেই ডাঙৰ আনন্দ নহওক ই কোনো কৰ্মৰ লক্ষ্য নহয়, যেনেকৈ মোটৰ-চাইকেলে চলন্ত অৱস্থাত কৰা শব্দটো চাইকেলখনৰ গতিৰ লক্ষ্য নহয় কিন্তু গতিৰ এটা আনুষঙ্গিক ফলহে। যিবিলাক তত্ত্বই আৰ্টৰ লক্ষ্য আনন্দ বুলি কৈছে সেইবোৰ তত্ত্ব ভুল। প্ৰত্যেক কাৰ্যৰ একো একোটা লক্ষ্য থাকে। যেতিয়া এই লক্ষ্যত উপনীত হোৱা যায় তেতিয়া স্বাভাৱিকতে মনলৈ আনন্দ আহে।

ভাব আৰু আনন্দই জ্ঞানদান কৰাৰ ক্ষমতাও আছে। আনন্দই আমাৰ কাৰ্য যে কৃতকাৰ্যতাৰে আগবাঢ়ি গৈ আছে তাৰ চেতনা আমাৰ মনৰ মাজত জগায় আৰু ভাবে (emotion) আমাক দৃষ্টিভঙ্গীৰ জ্ঞান দান কৰে। ভাব দুটা বাটেদি প্ৰকাশিত হয়। এনে কিছুমান ভাব আছে যিবোৰে শৰীৰৰ অঙ্গ-প্ৰত্যঙ্গৰ ওপৰত বিক্ষিপ্তভাৱে প্ৰতিক্ৰিয়াৰ সৃষ্টি কৰে কিন্তু এনে

২৮। "The reluctance of the artist to consider communication as one of the main aims, and his denial that he is at all influenced in his work by a desire to effect other people, is no evidence that communication is not actually his principal object."

—*Principles of Literary Criticism*, *XII*

প্ৰতিক্ৰিয়াৰ সৃষ্টি হোৱা সত্ত্বেও ই কোনো নিৰ্দিষ্ট কৰ্মমুখী নহয়। ভাববোৰ সাধাৰণতে ভঙ্গীৰ লক্ষণ। ভঙ্গী হ'ল প্ৰাৰম্ভিক কৰ্মাভিনিবেশ নাইবা কাৰ্যৰ প্ৰতি থকা প্ৰৱণতা। আমাৰ জীৱনৰ অভিজ্ঞতাৰ ক্ষেত্ৰত ভঙ্গীৰ স্থান গুৰুত্বপূৰ্ণ।

ৰিছাৰ্ডছে ভাষা-ব্যৱহাৰৰ ক্ষেত্ৰত দুটা বাটৰ উল্লেখ কৰিছে, এটা সঙ্গতি-প্ৰকাশক আৰু আনটো ভাব-প্ৰকাশক (referential and emotive)। সঙ্গতি বুজোৱাৰ অৰ্থে কিছুমান উক্তি কৰা যায়। এনে উক্তিতে আমি পাওঁ বৈজ্ঞানিক প্ৰণালীৰ ভাষাৰ নিদৰ্শন। কিন্তু কোনো পৰিস্থিতি বা ঘটনাৰ সহায়ত ভাবানুভূতিৰ প্ৰকাশ সম্ভৱ হয়। এইটোৱেই হৈছে ভাব-প্ৰকাশক অৰ্থাৎ ভাবানুভূতি প্ৰকাশৰ ভাষা। এই দুই প্ৰকাৰ ভাষা-প্ৰয়োগৰ মাজত থকা পাৰ্থক্য বিচাৰি পোৱা টান নহয়। যেতিয়া আমি ভাব-প্ৰকাশৰ উদ্দেশ্যে ভাষা ব্যৱহাৰ কৰোঁ তেতিয়া সেইটো ভাব-প্ৰকাশক ভাষা। বৈজ্ঞানিক ধৰণৰ ভাষা প্ৰযোগৰ ক্ষেত্ৰত সঙ্গতিৰ অৰ্থে ব্যৱহাৰ কৰা তথ্যবোৰ শুদ্ধ হোৱাৰ উপৰিও পৰস্পৰৰ লগত খাপ খোৱা বিধৰ হ'ব লাগে। ভাব-প্ৰকাশক উদ্দেশ্য আগত ৰাখিলে যুক্তিৰ সঙ্গতি বিশেষ আৱশ্যকীয় নহয়।

কবিতাৰ মাজত সঙ্গতিৰ সত্যতা নাথাকে। যেতিয়া উল্লেখ কৰা ধৰণৰ বৰ্ণনাৰ লগত বস্তুবোৰ খাপ খায়, তেতিয়া সেই উল্লেখ শুদ্ধ। ভাব-প্ৰকাশৰ অৰ্থে যি ভাষা ব্যৱহাৰ কৰা হয় তেনে ভাষাৰ মাজত এনে শুদ্ধাশুদ্ধৰ প্ৰশ্ন সাধাৰণতে তোলা নহয়। গতিকে কবিতাৰ বেলেগ ধৰণৰ সত্য আছে আৰু এইটো গ্ৰহণ-যোগ্যতাৰ সত্য। ৰবিনছন ক্ৰুছোৰ সত্য বৰ্ণিত বস্তুবোৰৰ গ্ৰহণ-যোগ্যতাৰ সত্য ; আন কথাত, বৰ্ণনাৰ প্ৰভাৱৰ প্ৰতি থকা অনুৰাগৰ গ্ৰহণ-যোগ্যতাৰ সত্য কিন্তু আলেকজেণ্ডাৰ শ্বেলকাৰ্কৰ লগত সম্বন্ধ থকা আচল ঘটনা আৰু তথ্যৰ মাজত সংঘটিত মিলনৰ সত্য নহয়। ৰবিনছন ক্ৰুছোৰ মাজত থকা সত্যৰ বৈজ্ঞানিক সত্যৰ লগত কোনো সম্বন্ধ নাই। পুথিখনৰ বৰ্ণনাই পাঠকৰ মনৰ মাজত কিছুমান মানসিক প্ৰভাৱ পেলায়। এই প্ৰভাৱবোৰে পুথিখন গ্ৰহণযোগ্য হয়নে নহয় তাৰ নিৰূপণ কৰে। নাহুম টাটাই (Nahume Tata) *King Lear* নাটকখনত এটা সুখান্ত পৰিণতিৰ সংযোগ কৰিছে কিন্তু এই সংযোগ অসত্য কাৰণ এনে

সংযোজনাৰ ফলত যি মানসিক অভিজ্ঞতা লাভ কৰা যায় সেই অভিজ্ঞতাই নাটকৰ সামগ্ৰিকতা ধ্বংস কৰে। প্ৰত্যেক ভাল কলাকৃতিৰে একো একোটা আভ্যন্তৰীণ সংলগ্নতা আছে আৰু এই সংলগ্নতাৰ কাৰণে কলাকৃতিটো সকলোৰে গ্ৰহণীয় হয়। যিসকলে বাস্তব সত্যৰ ওপৰত বিশ্বাস ৰাখি আৰ্টৰ ৰাজ্যত প্ৰবেশ কৰে, তেওঁলোকে যিটো আভ্যন্তৰীণ অৱশ্যম্ভাবিতাই ঘটনাবোৰক পৰিণতিলৈ লৈ গৈছে সেই অৱশ্যম্ভাবিতাৰ জ্ঞান লাভ কৰিব নোৱাৰে।

বিজ্ঞান আৰু কবিতাৰ কোনো উমৈহতীয়া ক্ষেত্ৰ নাই। দুয়ো ক্ষেত্ৰতে দৃষ্টিভঙ্গী বিভিন্ন প্ৰকাৰৰ। দুয়োটাই ভাষাৰ বিভিন্ন দিশৰ ব্যৱহাৰ কৰে। কবিতাত ভাব-প্ৰকাশক ভাষা ব্যৱহৃত হয়। ভাষাৰ এনে ব্যৱহাৰে বাস্তব সত্যৰ দাবী কৰিব নোৱাৰে। এনে ভাষাই যিটো সত্য দাবী কৰে সেইটো গ্ৰহণ-যোগ্যতাৰ সত্য। আমি জীৱনত লাভ কৰা বিভিন্ন অভিজ্ঞতাৰপৰা মানুহৰ মনোবিজ্ঞানৰ সাধাৰণ জ্ঞান পাব পাৰোঁ। এইবোৰ অভিজ্ঞতাৰ ভিত্তিতে আমি কোনো এটা কলাকৃতিৰ ঘটনাবলীৰ বিচাৰ কৰি সেইবোৰ গ্ৰহণযোগ্য হয়নে নহয় তাৰ নিৰূপণ কৰোঁ। উইমছাট্ আৰু ব্ৰুক্‌ছে কৈছে যে ৰিছাৰ্ডছৰ মতে সকলো প্ৰসঙ্গ-সঙ্গতিৰপৰা কবিতাক বিচ্ছিন্ন কৰাৰ অৰ্থ ই যদি বুজালেহেঁতেন যে শেক্সপীয়াৰৰ পাঠকে "মেকবেথ" পঢ়োতে স্কটলেণ্ডৰ ঐতিহাসিক অসঙ্গতিৰ বিষয়ে বৰকৈ চিন্তা কৰাৰ নাইবা কোলেৰিজৰ কবিতা-পাঠকে চন্দ্ৰৰ তলৰ ওঠৰ কাষত তৰা এটা বহুৱাই দিয়া বিজ্ঞানৰ দিশৰপৰা অসম্ভৱ বৰ্ণনাৰ কাৰণে ব্যতিব্যস্ত হোৱাৰ আৱশ্যক নাই, তেনেহ'লে ৰিছাৰ্ডছৰ লগত তৰ্ক কৰাৰ বিশেষ কাৰণ নাথাকিলহেঁতেন। এই দিশত প্ৰাচীনসকলেও কবিতা আৰু ইতিহাস আৰু কবিতা আৰু বিজ্ঞানৰ পাৰ্থক্য দেখুৱাইছে। কিন্তু ৰিছাৰ্ডছে ইয়াৰো ওপৰলৈ উঠি যেন কব খুজিছে যে কবিতা নিৰৰ্থক; অৱশ্যে তেওঁৰ মনোবৈজ্ঞানিক তত্ত্বৰ লগত সম্বন্ধ থকাৰ কাৰণে ইয়াক এটা আচৰিত ৰকমৰ মূল্যবান নিৰৰ্থক বস্তু বুলি তেওঁ কৈছে। এলান টেটে আৰু জন ক্ৰো ৰেন্‌ছামৰ দৰে সমালোচকে বুজিবলৈ টান পাইছে কেনেকৈ এজন লোকে কবিতাৰ ক্ষেত্ৰত সকলো সত্য অস্বীকাৰ কৰি একে সময়তে মেথ্যু আৰ্ণোল্ডৰ দৰে কয় যে কবিতাই আমাক ৰক্ষা কৰিব পাৰে।[২৯]

২৯। *Principles of Literary Criticism*, XXVII

এটা কলাকৃতিয়ে ভাবানুভূতিৰ সঞ্চাৰ কৰে কিন্তু এই ভাবানুভূতি বাস্তব জগতৰ বস্তুৱে সৃষ্টি কৰা ভাবানুভূতিতকৈ বেলেগ। এইটোৱে আৰ্টৰ মূল্য আৰু সঞ্চাৰণৰ দিশলৈ আমাক আগুৱাই দিয়ে। কেতিয়াবা কেতিয়াবা এটা মূল্যহীন অভিজ্ঞতা ভালকৈ অভিব্যঞ্জিত হব পাৰে আৰু কেতিয়াবা কেতিয়াবা একো একোটা মূল্যবান অভিজ্ঞতা বেয়াকৈ অৰ্থাৎ ত্ৰুটিপূৰ্ণ ৰূপত উপস্থাপিত হ্ব পাৰে। এনেকুৱা হ'লে বেয়া আৰ্টৰ সৃষ্টি হয়। কেতিযাবা আৰ্ট বেয়া হয কাৰণ অভিব্যঞ্জনা ত্ৰুটিপূৰ্ণ আৰু কেতিযাবা ই বেয়া, কাৰণ যিটো অভিজ্ঞতা প্ৰকাশ কৰা হয সেই অভিজ্ঞতা জীৱনৰ ফালৰপৰা মূল্যহীন। কেতিযাবা কেতিয়াবা অৱশ্যে এই দুয়োটা দোষেই সংযুক্ত হব পাৰে।

সচেতন অভিজ্ঞতাৰ গভীৰতাৰ ওপৰত কলাকৃতিৰ মূল্য নিৰ্ভৰ নকৰে, মূল্য নিৰ্ভৰ কৰে মনোবেগবোৰৰ সংগঠনৰ ওপৰতহে। এটা ছবি পৰীক্ষা কৰি চাওঁতে নাইবা এখন কিতাপ পঢ়োতে আমি আন সময়ত যেনে ধৰণৰ কাম কৰোঁ তাতকৈ বেলেগ ধৰণৰ কিবা এটা কাম নকৰোঁ। ঠিক একে দৰেই, কবিয়েও কবিতা ৰচনাৰ সময়ত কোনো এটা বিশেষ ধৰণৰ কৰ্মত ৰত নহয়। গতিকে নন্দন-তাত্ত্বিক প্ৰমূল্য আন প্ৰমূল্যৰপৰা বেলেগ কৰিব নোৱাৰি। এইটো পৰিতাপৰ কথা যে বহুতো সময়ত কলাকৃতিৰ মূল্যায়ন-সম্পৰ্কত সামাজিক আৰু নৈতিক দিশৰ প্ৰতি অবহেলা দেখুওৱা চকুত পৰে। কোৱা হয়, যে সমালোচকৰ কৰ্তব্য কেৱল কলাকৃতিৰ মাজতে আৱদ্ধ হোৱা আৰু ইয়াৰ বাহিৰত যি ফলাফল পৰিলক্ষিত হয় তাৰ প্ৰতি তেওঁ নজৰ দিয়াৰ কোনো আৱশ্যকতা নাই। কিন্তু আচলতে এজন ডাক্তৰে শৰীৰৰ স্বাস্থ্যৰ প্ৰতি অনুৰক্ত হোৱাৰ নিচিনাকৈ সমালোচকেও মনৰ স্বাস্থ্যৰ প্ৰতি নজৰ ৰাখে।[৩০]

ৰিচাৰ্ডছৰ সাহিত্য-তত্ত্ব আৰ্টিষ্টৰ মনোবেগৰ সংগঠনৰ ভিত্তিত প্ৰতিষ্ঠিত। মনৰ বিশৃঙ্খলাৰ সলনি আৰ্টিষ্টে নজনাকৈ কেতিয়াবা কেতিয়াবা ভাল মানসিক অৱস্থাৰ সৃষ্টি হয়। মনৰ এই ভাল অৱস্থাটো স্বেচ্ছা-প্ৰণোদিত নোহোৱা মনোবেগৰ সংগঠনৰ ফল।

৩০। "The critic is as closely occupied with the health of the mind as the doctor with the health of the body."

ৰিছাৰ্ডছে উদ্দীপক বস্তু আৰু তাৰ প্ৰতিক্ৰিয়াৰ দিশৰপৰা সাহিত্যৰ আলোচনা কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। যেতিয়া তেওঁ কৌশলযুক্ত আৰু সমালোচনামূলক মন্তব্যৰ মাজত পাৰ্থক্য উলিয়াবলৈ চেষ্টা কৰে তেতিয়াই এই কথা স্পষ্ট ৰূপত ধৰিব পৰা যায়। যিটো দিশে এটা অভিজ্ঞতাৰ মূল্য বৰ্ণনা কৰে সেই দিশটোকে সমালোচনাৰ দিশ বুলি কোৱা হয় আৰু যিটো দিশে বস্তুটোৰ বৰ্ণনা দিয়ে সেই দিশটোক কৌশলযুক্ত দিশ বোলা যায়। ৰিছাৰ্ডছৰ মতে সমালোচনামূলক মন্তব্য মনোবৈজ্ঞানিক মন্তব্যৰ এটা ঠাল মাথোন। সাহিত্যৰ মূল্য নিৰূপণৰ কাৰণে দাৰ্শনিক নাইবা নৈতিক মানদণ্ডৰ কোনো আৱশ্যক নাই। ৰিছাৰ্ডছে কোৱা মতে সমালোচনা কাৰ্য যুক্তিৰ এটা আৰম্ভণিহে, পৰিণতি নহয়। বিশেষ অভিজ্ঞতা, অৰ্থাৎ উপলব্ধ কবিতা আৰু অতীতৰ সমস্ত অভিজ্ঞতাৰ গঠন আৰু বিকাশপ্ৰাপ্ত মনৰ অভ্যাসৰ মাজত সমালোচকৰ ব্যক্তিত্ব যেন এটা সুষম অৱস্থাত উপনীত হয়। যদি বিশেষ অভিজ্ঞতাটোৱে এনে গঠনৰ সমৃদ্ধি আনে তেন্তে বিচাৰ কৰিব খোজা কবিতা মূল্যবান।

ৰিছাৰ্ডছে কোলেৰিজৰ দৰে কল্পনাক সৃষ্টিক্ষম শক্তি বুলি নাভাবে। তেওঁৰ মতে কল্পনাৰ মাজত কোনো ৰহস্য লুকাই থকা নাই। আন আন মানসিক ব্যাপাৰৰ তুলনাত ই এটা আচৰিত ক্ষমতাযুক্ত শক্তি নহয়। কিছুমান কাৰ্যক্ষম মনোবেগ থাকিলে আৱশ্যকীয় উদ্দীপক বস্তুৰ অভাৱতো আন মনোবেগবোৰ উদ্দীপিত হয়। এনেবোৰ কাৰ্যকৰী মনোবেগকে কল্পনাক্ষম বোলা হয়। কল্পনাক্ষম মনোবেগৰ সহায়ত আমি চিত্ৰ পালেও বা নাপালেও কথা নাই কাৰণ সমালোচকৰ চকুত কল্পনা-শক্তিৰ মাজত এনে চিত্ৰৰ সৃষ্টি অপৰিহাৰ্য নহয়।[৩১] সৃষ্টিশীল ন'হলেও কল্পনাৰ এটা সংযোজনা শক্তি আছে। এই গঠনমূলক শক্তিটো অকল বৰ্তমানত যিটো ঘটিছে তাৰ দ্বাৰায়ে নহয়

৩১। "Given some impulses active, others are thereby aroused in the absence of what would otherwise be their necessary stimuli, such impulses I call imaginative, whether images occur or not, for image production in not at all essentially involved in what the critic is interested in as imagination."—*Principles of Literary Criticism*

কিন্তু অতীতত যিটো ঘটিছিল তাৰ দ্বাৰায়ো নিৰূপিত হয়। কল্পনাৰ কেৱল সংযোগাত্মক শক্তিয়েহে আছে। কোলেৰিজে হ'লে কল্পনাৰ সৃষ্টিধৰ্মী ক্ষমতা স্বীকাৰ কৰি কল্পনা আৰু ফেন্সিৰদ্বাৰা সৃষ্ট বস্তুৰ পাৰ্থক্য উলিওৱাৰ চেষ্টা কৰিছিল। ৰিছাৰ্ডছে এনে পাৰ্থক্য বিচৰাৰ চেষ্টা কৰা নাই। ৰিছাৰ্ডছৰ মতে কল্পনা আৰু ভাবৰ মাজত ঘনিষ্ঠ সম্বন্ধ আছে। কবিয়ে দমিত হৈ থকা যিবোৰ মনোবেগ জগাই তোলে, কল্পনাই সেইবোৰক সুশৃঙ্খল আৰু নিয়ন্ত্ৰণাধীন কৰে। এনেকুৱা অসংলগ্ন মনোবেগবোৰক এক গোট কৰা কাৰ্যৰ মাজতে কল্পনাৰ শক্তি দেখিবলৈ পোৱা যায় কিন্তু ইয়াত কল্পনাৰ প্ৰক্ৰিয়া অত্যন্ত জটিল হোৱাৰ কাৰণে পৰ্যবেক্ষণৰ সহাযত ইযাক ভালকৈ ধৰিব নোবাৰি। গতিকে আন আন ক্ষেত্ৰত ইয়াক ভালকৈ বুজিবলৈ চেষ্টা কৰা উচিত হব। ট্ৰেজেডিত কাল্পনিক সমন্বয বেছি স্পষ্ট ৰূপত দেখা যায়। আন আন সাহিত্যকৃতিৰ তুলনাত বিৰুদ্ধ আৰু বিসদৃশ গুণৰ সমন্বয় ট্ৰেজেডিত বেছ স্পষ্ট ৰূপত প্ৰকাশিত হয। ট্ৰেজেডিত অগ্ৰগামী মনোবেগ কৰুণা, আৰু পশ্চাৎগামী মনোবেগ ভয়ৰ মাজত মিলন ঘটে। মনোবেগবোৰৰ সংযোগ আৰু তাৰ একক প্ৰভাৱেই হ'ল ট্ৰেজেডিৰ কেথাৰছিছ্।

ৰিছাৰ্ডছে আৰ্টৰ জটিল সমস্যাবোৰ মনোবৈজ্ঞানিক ব্যাখ্যাৰ সহাযত বুজাবলৈ চেষ্টা কৰিছে। কিন্তু এই চেষ্টা সৰহ ক্ষেত্ৰতে সফল হোৱা নাই। বহুতো সময়ত তেওঁৰ ব্যাখ্যা অবিশ্বাস্য, জটিল আৰু বিশৃঙ্খলাপূৰ্ণ। ৰিছাৰ্ডছে কৈছে যে তেওঁ যি মনোবৈজ্ঞানিক দৃষ্টিভঙ্গীৰ সহায়ত আৰ্ট আৰু সাহিত্যৰ বিচাৰ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে তাক জড়বাদী দৃষ্টিভঙ্গী বোলা অনুচিত। কিন্তু জড়বাদী লেখকসকলৰ দৰে তেওঁ মনৰ সৃষ্টি-ক্ষমতা অস্বীকাৰ কৰিছে। তেওঁৰ ধাৰণাত মন হ'ল মনোবেগবোৰৰ সুসংবদ্ধ ৰূপ। অভিজ্ঞতাৰ সংযোগ-সাধনৰ মাজতে মনৰ ক্ৰিযাশক্তি সীমিত। ভাববাদী দাৰ্শনিকসকলে কোৱাৰ দৰে ৰিছাৰ্ডছে মনটো সৃষ্টিক্ষম বুলি কোৱা নাই। গতিকে জড়বাদী দৰ্শনৰ বিপক্ষে যিবোৰ আপত্তি তুলিব পাৰি সেই সকলোবোৰ আপত্তি ৰিছাৰ্ডছৰ বিপক্ষেও প্ৰযোজ্য। তাৰোপৰি, সংগঠিত মনোবেগবোৰে কেনেকৈ বিৰুদ্ধ মনোবেগবোৰৰ মাজত ঐক্য-সাধন কৰি অভিজ্ঞতাৰ সঞ্চাৰণ সম্ভৱ কৰে— এই প্ৰশ্নৰ বিশ্বাসযোগ্য উত্তৰ তেওঁ ক'তো দিয়া নাই। মনৰ নিজস্ব ক্ৰিয়া-শক্তিয়ে বাহ্য-জগতৰ লগত সম্বন্ধ ৰাখি মনোবেগবোৰ প্ৰণালীবদ্ধ নকৰিলে

সেইবোৰ বিৰুদ্ধ মনোবেগবোৰৰ লগত লগ লাগি আপোনা-আপুনিয়ে এক সুসংহত শক্তি হৈ পৰা কথা বিশ্বাস কৰিবলৈ টান। জন ক্ৰো ৰেনছামে ঠিকেই কৈছে যে বিৰুদ্ধ শক্তি-সম্পন্ন মনোবেগবোৰৰ সাম্যাবস্থা সম্ভৱ নহয়। বিৰুদ্ধ ভাবৰ মনোবেগবোৰৰ মিলন মনৰ মাজত আপোনা-আপুনিয়ে সংঘটিত হ'ব নোৱাৰে। এনে মিলন দেখুৱাব খুজিলে মনৰ স্বতন্ত্ৰ ক্ৰিয়া-শক্তি মানি লব লাগিব। তাৰোপৰি, মানসিক ভাৰসাম্য পাঠকৰ ক্ষেত্ৰতহে সম্ভৱ হয় কিন্তু কবিতাটোৰ মাজত ই নাথাকে। যদি ৰিছাৰ্ডছৰ মতবাদ মানি লোৱা যায় তেনেহলে কবিতাৰ বিশ্লেষণ নাইবা তাৰ মূল্যায়ন নিৰৰ্থক হব।

ৰিছাৰ্ডছৰ মতে কাব্যত ভাব-প্ৰকাশক ভাষাৰে আৱশ্যক। ভাবাবেগ সঞ্চাৰ কৰা ক্ষমতাৰ ওপৰতে কবিতাৰ মূল্য নিৰ্ভৰ কৰে। কিন্তু যি তত্ত্বই অকল ভাবাবেগৰ ওপৰতে সকলো গুৰুত্ব আৰোপ কৰে সেই তত্ত্বই আমাক এটা গ্ৰহণযোগ্য মানদণ্ড দিব নোৱাৰে। ৰিছাৰ্ডছে নিজেই এই দুৰ্বলতাৰ বিষয়ে জানিছিল আৰু এই গতিকে তেওঁৰ *Practical Criticism* পুথিত কাব্যবস্তুৰ মাজত পোৱা ভাবৰ বৌদ্ধিক সম্বন্ধ আৰু সংলগ্নতাৰ বিচাৰৰ আৱশ্যকতা স্বীকাৰ কৰিছে। এনে ধৰণৰ সম্বন্ধ বিচৰাৰ প্ৰয়োজন এই বুলিয়েই যে শব্দবোৰে অকল ভাবানুভূতিকে প্ৰকাশ নকৰে কিন্তু এইবোৰে বুদ্ধিশক্তিৰ খোৰাক যোগাব পৰা কিছুমান ধাৰণাকো সঞ্চাৰিত কৰে।

ৰিছাৰ্ডছে কব খোজে যে নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতাৰ প্ৰমূল্য আৰু জীবনৰ সাধাৰণ অভিজ্ঞতাৰ প্ৰমূল্যৰ মাজত তেনে বিশেষ পাৰ্থক্য নাই। "যিটো ভাল আৰু মূল্যবান সেইটো হৈছে মনোবেগবোৰৰ অনুশীলন আৰু সেইবোৰৰ তীব্ৰ আকাঙ্ক্ষাৰ সন্তুষ্টি।"[৩২] এজন মানুহে পাইপ হুপি লিখি থকা অৱস্থাত যিবোৰ মনোবেগে কলমডালৰ গুৰি ধৰে আৰু যিবোৰে পাইপডাল পৰিচালিত কৰে সেই দুয়ো শ্ৰেণীৰ মনোবেগৰ মাজত থকা পাৰ্থক্য যেনেকৈ ডাঙৰ নহয়, তেনেকৈ এটা কলাকৃতি আৰু সাধাৰণ জীৱনৰ এটা অভিজ্ঞতাৰ মাজত থকা পাৰ্থক্যও নগণ্য। এইটোৱেই নন্দনতাত্ত্বিক প্ৰমূল্যৰ লগত

৩২। **"What is good or valuable is the exercise of impulses and the satisfaction of their appetencies."**

আন সাধাৰণ প্ৰমূল্যৰ অভিন্নতা প্ৰমাণ কৰে। কিন্তু যেতিয়া ৰিছাৰ্ডছে কাব্য-সৃষ্টিৰ সময়ত বিৰুদ্ধ মনোবেগবোৰৰ সাম্যাবস্থাৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিয়ে তেতিয়া তেওঁ নিশ্চয় একপ্ৰকাৰ বেলেগ ধৰণৰ সংগঠনৰ ধাৰণা মনলৈ আনে যি ধাৰণা সাধাৰণ মনোবেগবোৰৰ মাজত বিচাৰি পোৱা নাযায়। এই দুয়ো প্ৰকাৰ অভিজ্ঞতাৰ মাজত তেওঁ পৰিমাণগত পাৰ্থক্যহে বিচাৰি পাইছে। সাধাৰণ বাস্তব অভিজ্ঞতাৰ মাজত কমসংখ্যক মনোবেগৰ আৰু কাব্যসৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰত সৰহ সংখ্যক মনোবেগৰ সংগঠনে এই দুই শ্ৰেণীৰ সংগঠনৰ মাজত থকা পাৰ্থক্য নিৰূপণ কৰে। কিন্তু ভালকৈ বিচাৰ কৰি চালে পোৱা যাব যে নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতাৰ মাজৰ পাৰ্থক্য অকল পৰিমাণগতেই নহয়, গুণগতও। সাধাৰণ অভিজ্ঞতাৰ ক্ষেত্ৰত অভিজ্ঞতা লাভ কৰা ব্যক্তিজনৰ নিজৰ ব্যক্তিত্বৰ প্ৰতি সজাগতা থাকে কিন্তু গভীৰ নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতাৰ মাজত প্ৰমাতা এনেদৰে নিমগ্ন হৈ পৰে যে সাময়িকভাৱে তেওঁৰ ব্যক্তি-চৈতন্য লোপ পায। পৰিমাণগত বৈশিষ্ট্যই নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতাৰ অতুলনীয় লক্ষণৰ বিশ্বাসযোগ্য ব্যাখ্যা তুলি ধৰিব নোৱাৰে। আমি এটা কবিতাৰ মাজত যিবোৰ চিত্ৰ পাওঁ সেইবোৰ অভিজ্ঞতাৰ সমলেৰে গঠিত নতুন চিত্ৰ। এই চিত্ৰবোৰৰ একপ্ৰকাৰ নতুন সত্তা আছে আৰু পাৰ্থিব জগতৰ সত্তাৰ লগত এইবোৰৰ সম্বন্ধ নাই। বস্তুবোৰ কাব্যত উপস্থাপিত হ'লে সেইবোৰ এখন নতুন জগতৰ বস্তু হৈ পৰে আৰু পাৰ্থিব জগতৰ বস্তুৰ লগত ইয়াৰ সম্বন্ধ নাইকিয়া হয়। এইবোৰ বস্তুই তেতিযা একো একোটা নতুন ৰূপ পায় আৰু এইবোৰৰ আবেদনো হয় নতুন। এইবোৰৰ ক্ষেত্ৰত সত্য-অসত্যৰ বিচাৰ হ'ব নোৱাৰে কিয়নো জাগতিক মানদণ্ডেৰে এইবোৰৰ মূল্য নিৰূপিত কৰিব নোৱাৰি। গতিকে যিটো মাধ্যমৰ যোগেদি আমি নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতা লাভ কৰোঁ সেই মাধ্যম বেলেগ ধৰণৰ। গতিকে আৰ্টৰ মূল্য ব্যৱহাৰিক জীৱনৰ প্ৰমূল্যতকৈ বেলেগ।

ৰিছাৰ্ডছৰ মনোবৈজ্ঞানিক তত্ত্বই সকলো প্ৰমূল্যক নাৰ্ভতন্ত্ৰৰ (nervous system) পৰা উদ্ভৱ হোৱা মনোবেগ আৰু তীব্ৰ বাসনালৈ নমাই আনিছে। তেওঁ কব খোজে যে ট্ৰেজেডিৰপৰা আমি যিটো পাওঁ সেইটো হ'ল এয়ে যে নাৰ্ভতন্ত্ৰৰ মাজত সকলোবোৰ সুসঙ্গত হৈ থকা নাই। কিন্তু ৰিছাৰ্ডছে যি কৈছে তাকে সত্য বুলি মানি ল'লেও এইটো কথা আমি কবলৈ বাধ্য যে

সাহিত্য-কৃতিৰ ৰসাস্বাদন কৰোঁতে আমি শাৰীৰিক উত্তেজনাৰ কথা অৱহিত নহওঁ। কেৱল নাৰ্ভতন্ত্ৰৰ উত্তেজনাৰ ফলত উদ্ভব হোৱা আনন্দৰ লগতহে আমাৰ সম্বন্ধ। যেতিয়া এজন মানুহৰ ভোক লাগে তেতিয়া তেওঁ শাৰীৰিক আৰু স্নায়ৱিক উত্তেজনাৰ কথা নাভাবে কিয়নো এইবোৰৰ বিশ্লেষণত তেওঁৰ ভোক নুগুচে। ক্ষুধা এনে এটা অভিজ্ঞতা যিটো বুজাৰ কাৰণে শৰীৰতত্ত্ব বা মনস্তত্ত্বৰ বিশ্লেষণৰ আৱশ্যক নহয়। ঠিক একেদৰেই ট্ৰেজেডিৰপৰা পোৱা আনন্দ উপভোগ কৰাৰ কাৰণে কোনো মনোবৈজ্ঞানিক বিশ্লেষণৰ আৱশ্যকতা নাই। এইটো সত্য যে ট্ৰেজেডিৰ অভিনয়ে আমাৰ কোনো আৰ্থিক উন্নতি সাধন নকৰে কিন্তু আমাৰ অজ্ঞাতে আমি যেনে আনন্দ অনুভব কৰিবলৈ আৰম্ভ কৰোঁ তেনে আনন্দ কোনো বিষয়সুখত নাই। গতিকে নন্দন-তাত্ত্বিক অভিজ্ঞতাৰপৰা লাভ কৰা এনেধৰণৰ অতুলনীয় আনন্দ শিৰা-উপশিৰাৰ বিক্ষোভৰ সহায়ত ব্যাখ্যা কৰা টান। কলাকৃতিৰ যোগেদি আমি যি ভাবানুভূতিৰ অভিজ্ঞতা লাভ কৰোঁ সেই অভিজ্ঞতা নৈৰ্ব্যক্তিক আৰু এই হিচাপে আমি লাভ কৰা আন আন অভিজ্ঞতাতকৈ ই বেলেগ।

ৰিছাৰ্ডছে কৈছে যে মনোবেগবোৰ বৰ্জন বা অন্তৰ্ভুক্তিৰ যোগেদি সংগঠিত হ'ব পাৰে। ভালেমান কবিতাই সীমিত অভিজ্ঞতাৰ মাজত এটা নিৰ্দিষ্ট ভাবকে মাথোন প্ৰকাশ কৰে কিন্তু মহৎ কবিতাৰ মাজত বিচিত্ৰ ধৰণৰ আৰু আনকি বিৰুদ্ধ ধৰণৰ মনোযোগবোৰৰো মিলন ঘটে। এই দুয়ো ধৰণৰ কবিতাৰে গঠনৰীতি বিভিন্ন আৰু এই বিভিন্নতা মনোবেগবোৰৰ মাজত থকা সম্বন্ধৰ বিভিন্নতা। ইয়াৰপৰা এইটো বুজা যায় যে কবিতাৰ শ্ৰেষ্ঠত্ব গঠনৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল, মনোবেগৰ সমন্বয়ৰ ওপৰত নহয়। কবিতাটোৰ গঠিত অবয়ব বৌদ্ধিক দিশৰপৰা সম্পূৰ্ণ হব লাগিব।

উইলিয়াম এম্পছন
William Empson

উইলিয়াম এম্পছন ৰিছাৰ্ডছৰ ছাত্ৰ আছিল। ৰিছাৰ্ডছৰ দৰে তেৰোঁ শব্দাৰ্থ-বিদ্যাৰ (semantics) প্ৰতি অনুৰাগী আছিল। চি. কে. অগ্‌দেনৰ সহযোগত ৰিছাৰ্ডছে ৰচনা কৰা পুথি *The Meaning of Meaning*ত

শব্দ-শক্তিৰ আলোচনা আছে। *Practical Criticism* নামৰ পুথিত ৰিছার্ড্ছে কৈছে যে এটা শব্দই বহুতো ডাঙৰ ক্ষেত্ৰৰ ধাৰণা বহন কৰিব পাৰে। আমি কথা কওঁতে নাইবা লিখোঁতে, অথবা পঢ়োতে বা শুনোতে, যি অৰ্থ লাভ কৰোঁ সেই অৰ্থ বিভিন্ন ধৰণৰ ভালেমান আনুষঙ্গিক অৰ্থৰ সংযোগ। মানুহৰ কথা চাৰিটা বিভিন্ন দিশৰপৰা চাব পাৰি। এই চাৰিটা দিশ হ'ল (ক) অৰ্থ, (খ) অনুভূতি, (গ) সুৰ, আৰু (ঘ) অভিপ্ৰায়।

(ক) আমি আনৰ আগত কথা কওঁ আৰু আমাৰ মনৰ মাজত থকা কোনো এটা কথালৈ তেওঁক আকৃষ্ট কৰোঁ।

(খ) যিটো আনৰ আগত কওঁ সেইটো শব্দ আৰু বাক্যৰ সহায়ত প্ৰকাশ কৰোঁতে আমাৰ অনুভূতিবোৰে তাক চুই যায়।

(গ) বক্তাই শ্ৰোতাৰ আগত কথা কওঁতে তেওঁৰ এটা ভঙ্গী প্ৰকাশিত হয়। তেওঁৰ কথা কোৱা সুৰে বক্তা আৰু শ্ৰোতাৰ মাজত থকা এটা সম্বন্ধৰ পৰিচয় দিয়ে।

(খ) বক্তাৰ এটা অভিপ্ৰায় আছে অৰ্থাৎ শ্ৰোতাৰ ওপৰত কোনো প্ৰভাৱ পেলোৱাৰ ইচ্ছাও তেওঁৰ আছে।

ৰিচার্ডছ্ আৰু অগ্‌দেনে *The Meaning of Meaning* পুথিত শব্দ-শক্তিৰ আলোচনা থকা প্ৰতীকবাদৰ বিজ্ঞান এখনৰ আৱশ্যকতা অনুভৱ কৰিছে। ৰিছার্ডছ্ নিজেই শব্দাৰ্থ বিশ্লেষণৰ প্ৰতি বিশেষভাৱে আগ্ৰহশীল আছিল। তেওঁ কোলেৰিজক শব্দাৰ্থৰ প্ৰতি বিশেষভাৱে মনোযোগী বুলি ভাবিছিল। ৰিছার্ডছৰ ছাত্ৰ এম্পছনে তেওঁৰ গুৰুৰ ধাৰণাটো বহলভাৱে আলোচনা কৰি শব্দাৰ্থৰ বিশ্লেষণৰ প্ৰতি মানুহৰ অনুৰাগ আকৰ্ষণ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছিল। এম্পছনৰ লেখত লবলগীয়া পুথি হ'ল *Seven Types of Ambiguity.* শব্দগত বিশ্লেষণৰ প্ৰতি তেৱেঁই প্ৰথম আগ্ৰহী ব্যক্তি নহয় কিন্তু তেওঁৰ এই বিশ্লেষণ বেছি প্ৰণালীবদ্ধ। সমালোচকসকলে এম্পছনে দ্ব্যৰ্থকতা বা *ambiguity* শব্দটো ব্যৱহাৰ কৰাৰ কাৰণে আপত্তি দৰ্শাইছিল। সমালোচকসকলৰ যুক্তিবোৰ এম্পছনে ভালকৈ ফঁহিয়াই চাই সেহত ambiguity বা দ্ব্যৰ্থকতা শব্দটোকে ৰাখিছিল। এম্পছনে তেওঁৰ *Seven Types of Ambiguity* নামক পুথিত লিখিছে যে যেতিয়া আমি জানোঁ যে ৰচকে কি অৰ্থ বিচাৰিছে এই সম্বন্ধে এটা সমস্যা

উপস্থিত হৈছে আৰু ইয়াত আন এটা বিকল্প অৰ্থও অসঙ্গত নহয়, তেতিয়া আমি তাকেই দ্ব্যৰ্থক বুলি কব পাৰোঁ। যদি এটা শ্লেষালঙ্কাৰৰ অৰ্থ ওপৰতে ওলাই আছে তেন্তে তাত দ্ব্যৰ্থকতা নাই কিয়নো ইয়াৰ ভিতৰত কোনো কূট কৌশল চকুত নপৰে। কিন্তু যদি এচাম পাঠকক ঠগিবৰ নিমিত্তে বক্ৰাঘাত কৰা হৈছে তেন্তে সাধাৰণতে ইয়াক দ্ব্যৰ্থক বুলি কোৱা হব। দ্ব্যৰ্থকতাই বহু অৰ্থকো বুজাব পাৰে। ভঙ্গীৰ উচ্চতা আৰু ব্যঞ্জনাৰ বিচিত্ৰতাৰ মাজত দ্ব্যৰ্থকতা পোৱা যায় আৰু এনে দ্ব্যৰ্থকতাৰ ওপৰতে কবিতা প্ৰতিষ্ঠিত। কবিয়ে শব্দবোৰ এনে ভাৱে ব্যৱহাৰ কৰে যে বহুতো সময়ত এই শব্দবোৰেই বেলেগ বেলেগ অৰ্থ-প্ৰকাশৰ যোগ্যতা লাভ কৰে। এটা কবিতাই যে বেলেগ বেলেগ অৰ্থ প্ৰকাশ কৰিব পাৰে তাৰ বিচাৰ-বিশ্লেষণৰ কাৰণে এম্পছনে যত্ন কৰিছে। দ্ব্যৰ্থকতাই বহুতো অৰ্থ বুজোৱাৰ অভিপ্ৰায় সূচাব পাৰে।[৩৩]

ৰিছাৰ্ডছৰ দৰে এম্পছনেও সাহিত্যৰ সমস্যাবোৰ মনোবৈজ্ঞানিক দৃষ্টি-ভঙ্গীৰ সহায়ত বিচাৰ কৰি চাইছে। তেওঁৰ মতে এটা কবিতাৰ বিভিন্ন অৰ্থ উলিয়াবলৈ ইয়াক ইফাল সিফাল দুয়ো ফালৰপৰাই প্ৰশ্ন কৰিব পাৰি। তলত *Seven Types of Ambiguity* নামক পুথিৰপৰা এম্পছনৰ ব্যাখ্যাৰ নমুনা দিলোঁ।

"Dust has closed Helen's eyes." (ধূলি-বালিয়ে হেলেনৰ চকু ঢাকি ধৰিছে।)

আমি ভাবিব পাৰোঁ যে হেলেন ক্ষয়প্ৰাপ্ত নোহোৱা এটা মৰাশ নাইবা এটা প্ৰতিমূৰ্তি; বাহিৰৰপৰা অহা ধূলি-বালিয়ে চকুৰ মণি আগুৰি ধৰিছে আৰু চকু বহুদিনলৈ মেল খোৱা নাই। কেৱল পটভূমিতহে এইটো ব্যঞ্জিত হৈছে যে শৰীৰৰ পচন-ক্ৰিয়াৰপৰাই মাটিৰ সৃষ্টি হৈছে।

দ্ব্যৰ্থকতা তেতিয়া মূল্যবান হয় যেতিয়া ইয়াৰ মাজত জটিলতা, সৌকুমাৰ্য

৩৩। "Ambiguity itself can mean an indecision as to what you mean, an intention to mean several things, a probability that one or other or both of two things have been meant and the fact that a statement has several meanings."

—*Seven Types of Ambiguity*, Chapter I

নাইবা ভাবৰ সংক্ষিপ্ততা থাকে। এটা মূল্যবান দ্ব্যৰ্থকতাৰ মাজত বিভিন্ন অৰ্থপ্ৰকাশৰ সম্ভাৱনা নিহিত হৈ থাকে আৰু এনে সম্ভাৱনাই কবিতাৰ জটিলতাৰ ইঙ্গিত দিলেও ইয়ে কবিতাৰ সমৃদ্ধিও বুজায়। এম্পছনে পোনপটীয়াকৈ কোৱা নাই যে ওপৰত উল্লেখ কৰা লক্ষণবোৰেই এটা কবিতাৰ মূল্য নিৰূপণ কৰিব। কিন্তু অনুমান হয় যে এম্পছনে যেন কব খুজিছে যে এনে ধৰণৰ লক্ষণ থাকিলে কবিতা এটাক ভাল কবিতা বুলি গ্ৰহণ কৰিব পাৰি। কেনে ধৰণৰ কবিতা সমাদৃত হব নালাগে তাৰো লক্ষণ তেওঁ বিচাৰি উলিয়াইছে।

ভাবৰ তৰলতা থাকিলে নাইবা ভাবটো অনাবশ্যকীয়ভাৱে অস্পষ্ট কৰি তুলিলে কবিতাই সমাদৰ লাভ নকৰে। ঠিক একে দৰেই, যদি কবিতাৰ কেন্দ্ৰীয় বস্তুটোৰ প্ৰতি আকৰ্ষণ কৰাৰ ক্ষমতা নাথাকে, ভাব উত্থাপনৰ ক্ষেত্ৰত অসংলগ্নতা দেখিবলৈ পোৱা যায়, তেন্তে তেনে কবিতাৰো আদৰ থকা উচিত নহয়।

এটা ভাল আৰু এটা বেয়া কবিতাৰ মাজত থকা পাৰ্থক্য সংলগ্নতাৰ লগত সম্বন্ধ থকা দুই ৰকম দ্ব্যৰ্থকতাৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰে। সংলগ্নতা নিজেই ভাল আৰু বেয়া কবিতা পৰিমাপক এটা বস্তু। কিন্তু এইটোৱেই ভাল কবিতাৰ একমাত্ৰ লক্ষণ নহয়। ভাল কবিতাৰ আন আন লক্ষণবোৰ হল মাধুৰ্য, স্পষ্টতা আৰু ইঙ্গিতময়তা প্ৰভৃতি সুকুমাৰ অনুভূতি প্ৰকাশক গুণবোৰ। কবিতাৰ এটা স্পষ্ট মূল্য-পৰিমাপক মানদণ্ড বিচাৰিবলৈ এম্পছনে যত্ন কৰা নাই। তেওঁৰ মুখ্য উদ্দেশ্য হৈছে কবিতাৰ সম্যক বিশ্লেষণ আৰু এনে বিশ্লেষণৰ ক্ষেত্ৰত তেওঁৰ দক্ষতা অসামান্য।

এম্পছনৰ বিশ্লেষণৰ মাজত বৌদ্ধিক দিশৰ প্ৰাধান্য চকুত পৰে কিন্তু কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত এই দিশো অস্পষ্ট হৈ পৰিছে। গতিকে তেওঁৰ দ্ব্যৰ্থক তত্ত্বৰ বিশ্লেষণ সহজসাধ্য নহয়। কবিতা এটা আলোচনা কৰোঁতে এম্পছনৰ ভাবানুভূতি আৰু কৌশল দুয়োটাই প্ৰকাশিত হয়। এসময়ত এম্পছনৰ ওপৰত মাৰ্কস্ আৰু ফ্ৰয়দৰ প্ৰভাৱ গধুৰ আছিল। কিন্তু অৱশেষত তেওঁ আকৌ শব্দাৰ্থৰ বিশ্লেষণৰ প্ৰতি আকৃষ্ট হৈ তেওঁ *The Structure of Complex Words* নামৰ পুথি ছপায়। ইয়াত কিছুমান মূল শব্দ নিৰ্বাচন কৰি তেওঁ সেইবোৰৰ বিচাৰত প্ৰবৃত্ত হৈছে। ৰিছাৰ্ডছে কৈছে যে কবিতাৰ

অৰ্থবোধৰ ওপৰত ভাবাবেগ নিৰ্ভৰ নকৰে। কিন্তু এম্পছনে এই মত সমৰ্থন নকৰে। যিটো ক্ষেত্ৰত এটা শব্দৰ কাৰ্যৰ বিকল্প ব্যাখ্যা সম্ভৱ হয় আৰু ইয়াৰে যদি এটা বুদ্ধিগম্য আৰু আনটো ভাবানুভূতি-গম্য হয় তেন্তে তেনে ক্ষেত্ৰত বুদ্ধিগম্য ব্যাখ্যাৰে বেছি প্ৰয়োজন কিয়নো ভাবাবেগ আৰু চৰিত্ৰ, এই দুয়োটাৰে ওপৰত তেতিয়া গুৰুত্বপূৰ্ণ প্ৰভাৱ পৰাৰ সম্ভাৱনা আছে।

পৰিস্থিতিৰ আৱশ্যকতাৰপৰা দ্ব্যৰ্থকতাৰ উদ্ভব হব লাগে। মনোৰম আৰু মূল্যবান পৰিস্থিতিয়ে দ্ব্যৰ্থকতা সমৰ্থন কৰে। কবিতাৰ একাধিক অৰ্থ থাকে। কিছু জ্ঞান-গভীৰ নহলে এজন কবিৰ বিষয় ভালকৈ জনা সম্ভৱ নহয়। এজন পাঠকে কবিতা এটাৰপৰা নিৰ্দিষ্টভাৱে প্ৰভাৱান্বিত হোৱাৰ যোগ্যতা আৰ্জি লব লাগে। তাৰ পিছত নিৰাসক্তভাৱে কবিতাৰ গুঢ়াৰ্থ বুজিবলৈ সচেষ্ট হব লাগে আৰু এনে অৰ্থবোধ কাৰ্যৰ সময়ত কোনো নতুন অনুভূতি যাতে সোমাই পৰিব নোৱাৰে তাৰ বাবে সচেতন হোৱাৰ আৱশ্যক। কিন্তু একে সময়তে পাঠকজন ৰসগ্ৰাহী হোৱাৰো প্ৰয়োজন কিয়নো এনে ৰসগ্ৰহণৰ ক্ষমতা নাথাকিলে কবিতা এটা পঢ়াৰ পিছত যিটো অভিজ্ঞতা লাভ কৰা যায় সেই অভিজ্ঞতাৰ বিভিন্ন অংশৰ মাজত পাৰম্পৰিক সংলগ্নতা নাথাকিব পাৰে। সংলগ্নতাবিহীন বিশ্লেষণে আনৰ অন্তৰত বিশ্বাস জন্মাবও নোৱাৰে।

সাধাৰণতে এইটো অভিযোগ তোলা হয় যে কাব্যৰ বিশ্লেষণাত্মক ৰীতি সহজানুভূতি-প্ৰসূত নহৈ বুদ্ধিনিষ্ঠ কাৰ্যহে হয়। কিন্তু এনে কিছুমান কবিতা আছে যিবোৰ বৌদ্ধিক প্ৰচেষ্টাৰ সহায়ত বুজিবলৈ চেষ্টা নকৰিলে অকল ভাবানুভূতিৰ সহায়ত বুজিব নোৱাৰি। কিন্তু ইয়াতো এটা অসুবিধা নথকা নহয়। মজলীয়া ধৰণৰ বুদ্ধিশক্তিৰ সহায়ত এটা কবিতাৰপৰা অদৰকাৰী পাৰ্থক্য কিছুমান উলিওৱা সম্ভৱ। ইয়াৰে কিছুমান ভাষাগত বৈশিষ্ট্যও হয়তো হব পাৰে। কিন্তু কবিতা হিচাপে এনেবোৰ পাৰ্থক্য উলিওৱাৰ আৱশ্যকতা হয়তো নাই। গতিকে কবিতা-পাঠকৰ কিছু জ্ঞান থাকিবও লাগিব যাতে তেওঁ কবিতাটো বুজি তাৰ পিছত তাৰ বৈশিষ্ট্যবোৰ ফঁহিয়াই চাব পাৰে। পাঠকজনে কবিতা এটা পঢ়ি তাৰপৰা এটা স্পষ্ট আৰু নিৰ্দিষ্ট অৰ্থ গ্ৰহণ কৰিবলৈ সমৰ্থ হব লাগে।

এম্পছনৰ দ্ব্যৰ্থকতাৰ সাতোটা ভাগৰ পাৰ্থক্য স্পষ্ট ৰূপত দেখুওৱা হোৱা নাই। মনোবৈজ্ঞানিক দিশৰপৰা এনে বিভাজন সহজো নহয়। গতিকে কোনো এক প্ৰকাৰ দ্ব্যৰ্থকতা আন এটা প্ৰকাৰৰ দ্ব্যৰ্থকতাৰপৰা সম্পূৰ্ণৰূপে বেলেগ বুলি কব নোৱাৰি আৰু দুটা বা তিনিটা প্ৰকাৰৰ দ্ব্যৰ্থকতাৰ পাৰম্পৰিক আচ্ছাদনো নোহোৱা নহয়। এম্পছনে নিজেই এইটো বুজিছিল আৰু এইবাবে তেওঁ কৈছিল যে তেওঁ উল্লেখ কৰা সাত প্ৰকাৰৰ দ্ব্যৰ্থকতাৰ মাজত দেখুৱা পাৰ্থক্য হয়তো উপযোগী হব কিন্তু এই পাৰ্থক্যবোৰ যদি গভীৰভাৱে বিশ্লেষণ কৰিবলৈ লোৱা হয় তেন্তে এইবোৰ তেনেই নগণ্য বুলি বিবেচিত হব পাৰে আৰু এক প্ৰকাৰ দ্ব্যৰ্থকতা আন প্ৰকাৰতকৈ ভিন্ন বুলি প্ৰমাণিত কৰাও টান হৈ পৰিব পাৰে।

যি সাত প্ৰকাৰ দ্ব্যৰ্থকতাৰ কথা ওপৰত কোৱা হৈছে সেই কেই প্ৰকাৰ এম্পছনৰ ভাষাতে উদ্ধৃত কৰা উচিত হব, ন'হলে অনুবাদৰ মাজত এইবোৰৰ পাৰ্থক্য আৰু বেছি অস্পষ্ট হৈ পৰিব পাৰে বুলি সন্দেহ হয়।

(i) The machinations of ambiguity are among the very roots of ambiguity. Such a definition of the first type of ambiguity covers almost everything of literary importance··· and this chapter ought to be my longest and most illuminating, but it is most difficult.

(ii) An example of the second type of ambiguity, in word or syntax occurs when two or more meanings are resolved into one.

(iii) An ambiguity of the third type, considered as a verbal matter occurs when two ideas, which are connected only by being both relevant in the context, can be given in one word simultaneously.

(iv) An ambiguity of the fourth type occurs when two or more meanings of a statement do not agree among themselves, but combine to make clear a more complicated state of mind of the author.

(v) An ambiguity of the fifth type occurs when the author is discovering his idea in the act of writing or not

holding it all in his mind at once so that, for instance, there is a simile which applies to nothing exactly, but lies half-way between two things when the author is moving from one to the other.

(vi) An ambiguity of the sixth type occurs when a statement says nothing by tautology, by contradiction or by irrelevant statements , so that the reader is forced to invent statement of his own and they are liable to conflict with one another.

(vii) An example of the seventh type of ambiguity, or at any rate of the last type of this series, as it is the most ambiguous that can be conceived, occurs when the two meanings of the word, the two values of the ambiguity are the two opposite meanings defined by the context, so that the total effect is to show a fundamental division in the writer's mind.

দ্ব্যৰ্থকতাৰ সাতোটা বিভাজনৰপৰা দেখা যায় যে এম্পছনে কেইটামান কাব্যিক আবেদনৰ কথাকেহে কৈছে, কবিতাৰ ধৰণৰ কথা কোৱা নাই। এটা বিশেষ কাব্যাংশৰ দ্বাৰা কিমান ধৰণৰ অৰ্থ উলিওৱা সম্ভৱ হব পাৰে —এনে এটা কৌতূহলৰ দ্বাৰা এম্পছন পৰিচালিত হৈছে। কিছুমান পণ্ডিত লোক আৰু সমালোচকক এম্পছনৰ বিৰোধী কৰি তোলাৰ বাবে আমেৰিকান ভালুকৰদৰে থকা তেওঁৰ কৌতূহলেই বোধহয় বহুতো পৰিমাণে দায়ী। পণ্ডিত আৰু সমালোচকসকলে তেওঁৰ পুথিত কেৱল সৰু ল'ৰাৰ দুষ্টামিকে দেখা পাইছে, যি সৰু ল'ৰাই ঘড়ীটো কিয় চলি থাকে তাক জনাৰ বাবে ঘড়ীটোকে ভাঙি পেলায়। টি. এছ্‌ ইলিয়টে এম্পছনৰ বিশ্লেষণ-পদ্ধতি নেমু-চেপা সমালোচনা তত্ত্ব (lemon-squeeze school) বুলি অভিহিত কৰিছে। জেমছ্‌ স্মিথেও এনে ধৰণৰ সমালোচনাতত্ত্বৰ কটু সমালোচনা নকৰাকৈ থকা নাই। আচলতে, কবিতা-সমালোচকৰ প্ৰথম কাম হ'ল ইয়াৰ মূল্য নিৰূপণৰ চেষ্টা। এটা শব্দ নাইবা এটা বাক্যাংশৰ কিমান অৰ্থ হব পাৰে তাৰ বিচাৰৰ মাজতে আলোচক আবদ্ধ হৈ থাকিলে তেওঁ কবিতাৰ সামগ্ৰিক বিচাৰ পাহৰি যোৱা অসম্ভৱ নহয়। এম্পছনৰ ভালেমান সমালোচনাৰে

শেষত কোনো পৰিণতি নাইবা সিদ্ধান্ত নাই। কেতিয়াবা কেতিয়াবা তেওঁৰ সমালোচনা হয়তো কবি-মানসৰ বিশ্লেষণৰ চেষ্টা নহৈ তেওঁৰ নিজৰ মানসিকতাৰে কৌশলপূৰ্ণ প্ৰকাশ হৈ পৰিছে। ইয়াৰ উপৰিও কোনো কোনো আলোচনাত শব্দ আৰু বাক্যৰ তাৎপৰ্য প্ৰকাশ কৰাৰ চেষ্টাতকৈ কবিৰ মনত জাগি উঠা কল্পিত সংঘাতৰ বিচাৰৰ ওপৰতহে তেওঁ গুৰুত্ব আৰোপ কৰিছে। গতিকে দেখিবলৈ পোৱা যায় যে কেতিয়াবা কেতিয়াবা আন আন দিশৰ ওপৰত মনোযোগ দিয়াৰ কাৰণে এম্পছনে কবিতাটোকে পাহৰি গৈছে।

জেমছ্ স্মিথে যিবোৰ আপত্তি দৰ্শাইছে সেইবোৰৰ সমুচিত উত্তৰ এম্পছনে দিবলৈ চেষ্টা কৰা নাই। স্মিথৰ কিছুমান মন্তব্য এম্পছনৰ বিপক্ষে গ্ললেও তেওঁ *Seven Types of Ambiguity*ৰ দ্বিতীয় সংস্কৰণৰ পাতনিত স্মিথৰ সমালোচনা ছপাই দিছে। তাৰোপৰি, এই পাতনিতে তেওঁ স্বীকাৰ কৰিছে যে তেওঁ অনুসৰণ কৰা আলোচনা-প্ৰণালীয়ে শোচনীয় অৰ্থহীনতাৰ পিনে সমালোচকক লৈ যাব পাৰে। এই পাতনিতে তেওঁ আন এটা কথাও কৈছে যে তেওঁ কিছুমান কলা-কৌশলৰ বিশ্লেষণৰ প্ৰতিহে বেছি আগ্ৰহী কিন্তু কাব্য-মূল্যায়নৰ প্ৰতি নহয়।

এম্পছনে শব্দাৰ্থৰ ওপৰত গুৰুত্ব দি কবিতা-বিশ্লেষণৰ যি পদ্ধতি প্ৰয়োগ কৰিছে সেই পদ্ধতিৰ সহায়ত একশ্ৰেণী খণ্ড-কবিতাৰহে আলোচনা সম্ভৱ হয়; এই পদ্ধতিটোৰ সহায়ত মহাকাব্য, দীঘল কবিতা আৰু আনকি উপন্যাস বা নাটকৰ বিচাৰ অথবা বিশ্লেষণো সম্ভৱ নহয। তাৰোপৰি এম্পছনৰ বিশ্লেষণৰ আদৰ্শ এটা মানসিক কছৰতত পৰিণত হোৱাৰ সম্ভাৱনাও আছে। কবিতা-পাঠ বা তাৰ আলোচনাৰ মাজত কিছু নহয় কিছু আনন্দও আছে আৰু এই আনন্দ সম্পূৰ্ণৰূপে বৌদ্ধিক আনন্দও নহয়। এম্পছনে কাব্যৰপৰা লাভ কৰা হৃদয়ৰ সৰসতাৰ আনন্দৰ কথা ভবা নাই। তেওঁ যদি কিবা আনন্দৰ প্ৰতি নজৰো দিছে তেন্তে সেইটো বৌদ্ধিক আনন্দহে হ'ব। আচলতে এনেধৰণৰ আনন্দ-দানৰ আদৰ্শ কবিতাত নাই। আধুনিক যুগত কবিতাৰ ওপৰত বুদ্ধিশক্তিৰ প্ৰভাৱ স্পষ্ট ৰূপত দেখা যায়। তথাপি আজিও মানুহৰ ভাবানুভূতিৰ লগত থকা কবিতাৰ সম্পৰ্ক ঘনিষ্ঠ।

হেনৰী বাৰ্গছঁ (১৮৫৯-১৯৪১)
Henri Bergson

বাৰ্গছঁই আৰ্ট আৰু সহজানুভূতি অভিন্ন বুলি কৈছে। আমাৰ জীৱনৰ সাধাৰণ অভিজ্ঞতাবোৰৰ মাজত সহজানুভূতিতকৈ বৌদ্ধিক উপাদান বেছি। আমাৰ জীৱনৰ আৱশ্যকতাৰ লগত সম্বন্ধ থকা বস্তুবোৰকহে আমি বুজিবলৈ আৰু আয়ত্ত কৰিবলৈ চেষ্টা কৰোঁ। বস্তুৰ উপযোগিতাৰ ফালৰ লগত জীৱনৰ সম্বন্ধ। "মই চাওঁ আৰু ভাবোঁ যে মই দেখিছোঁ, মই শুনোঁ আৰু ভাবোঁ যে মই শুনিছোঁ, মই নিজক পৰীক্ষা কৰোঁ আৰু মই ভাবোঁ যে মই অন্তঃকৰণৰ নিভৃত প্ৰদেশত প্ৰবেশ কৰিছোঁ। কিন্তু বহিৰ্জগতৰ মই যি দেখোঁ আৰু শুনোঁ সেইটো মোৰ ইন্দ্ৰিয়বোৰে নিৰ্বাচন কৰা কিছুমান বস্তুহে, যিবোৰে মোৰ চৰিত্ৰত পোহৰ যোগায়। মই নিজৰ বিষয়ে যি জানোঁ সেইটো মনৰ ওপৰতে থকা বস্তু আৰু সেইটোৱে মোৰ কাৰ্যৰ লগত সম্বন্ধ স্থাপন কৰে। গতিকে মোৰ ইন্দ্ৰিয় আৰু চৈতন্যই প্ৰকৃত বস্তু-সত্তাৰ কিছুমান ব্যৱহাৰিক সৰলীকৰণৰ বাহিৰে আন একো নিদিয়ে। মোৰ নিজৰ বা আন বস্তুৰ সম্বন্ধে যি ছবি এইবোৰে দিয়ে, সেইবোৰৰ ভিতৰত মানুহৰ কাৰণে যিবোৰ পাৰ্থক্য অদৰকাৰী সেইবোৰ মচি পেলোৱা হয়, যিবোৰ সাদৃশ্য দৰকাৰী সেইবোৰৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিয়া হয়; মোৰ কাৰ্য যিটো বাটেদি আগবাঢ়িব সেই বাটটো মোৰ কাৰণে আগতে চিহ্নিত হৈ আছে।"[৩৪] বস্তুবোৰৰপৰা আমি যি সুবিধা পাওঁ সেই সুবিধা অনুসৰি

৩৪। "I look and I think I see, I listen and I think I hear, I examine myself and I think I am reading the very depths of my heart. But what I see and hear of the outer world is purely and simply a selection made by my senses to serve as a light to my conduct ; what I know of myself is what comes to surface, what participates in my actions. My sense and my consciousness, therefore, give me no more than a practical simplification of reality. In the vision they furnish me of myself and of things, the differences that are useless to man are obliterated, the resemblances that are

বস্তুবোৰ শ্ৰেণীভুক্ত কৰা হয়। গতিকে বস্তুবোৰৰ স্বকীয় সত্তা আমাৰ প্ৰত্যক্ষ জ্ঞানৰপৰা আঁতৰতে থাকে। এজন মানুহৰপৰা আন এজনৰ পাৰ্থক্য বিচাৰিলে আমি যদি অলপ কেইটামান চকুত পৰা পাৰ্থক্য দেখোঁ তেন্তে সেইখিনি জ্ঞান লাভতে আমি সন্তুষ্ট হওঁ কাৰণ ব্যৱহাৰিক জীৱনত তাতকৈ বেছি জনাৰ একো আৱশ্যকতা নাই। আমি এজন বা আন জনৰ ব্যক্তিত্বৰ বিষয়ে জনাৰ আৱশ্যকতা অনুভব নকৰোঁ। "চমুকৈ কবলৈ গ'লে, আমি প্ৰকৃত বস্তুবোৰক দেখা নাপাওঁ; বহুতো ক্ষেত্ৰত আমি এই বস্তুবোৰৰ ওপৰত লগোৱা লেবেলখনতে সন্তুষ্ট হৈ থাকোঁ।"৩৫

ভাষা বা শব্দ ব্যৱহাৰৰ কাৰণে কথাবোৰ বেছি জটিল হৈ পৰিছে কাৰণ ব্যক্তিবোধক সৰ্বনামত বাহিৰে আনবোৰ শব্দই বৰ্গকেহে বুজায় (genera)। আমাৰ জীৱনৰ বহু কথা আমি শব্দ-মাধ্যমৰ সহায়ত বুজোঁ। কিন্তু শব্দবোৰে বস্তুৰ ৰূপ প্ৰকাশ কৰাতকৈ সেইবোৰক বেছিকৈ লুকাইহে ৰাখে। আমাৰ বাহিৰত থকা জাগতিক বস্তুবোৰৰ কথাকে নকওঁ, আমাৰ নিজৰ মানসিক অৱস্থাবোৰৰ কথাও উপৰুৱাকৈহে জনা যায়। আমাৰ নিজৰ ব্যক্তিগত জীৱনতো আমাৰ ব্যক্তিত্ব জ্ঞানৰ সীমাৰ বাহিৰতে থাকে। আমি কিছুমান প্ৰতীকৰ মাজত মাথোন চলাফুৰা কৰোঁ। কাৰ্যই আমাক বিপথগামী কৰে। আমি এনে এটা ক্ষেত্ৰৰ মাজত থাকোঁ যি ক্ষেত্ৰটো বস্তু আৰু আমাৰ মাজৰ এক মধ্যবৰ্তী স্থানত অবস্থিত। গতিকে আমি অকল জাগতিক বস্তুৰে বাহিৰত নহয় আমি নিজৰ বাহিৰতো আছোঁ। আমাৰ ইন্দ্ৰিয় আৰু চেতনাৰ গঠনৰ মাজত যেন একপ্ৰকাৰ নিৰাসক্তি ৰৈ আছে আৰু এই নিৰাসক্তিয়ে বস্তু নাইবা মানসিক অৱস্থাবোৰ সামগ্ৰিকভাৱে জানিবলৈ সুবিধা নিদিয়ে। বাহ্যজগত আৰু আমাৰ অনুভূতিবোৰৰ মাজত থকা এখন পাতল পৰ্দাই যেন এইবোৰৰপৰা আমাক বেলেগ কৰি ৰাখিছে। এই পাতল পৰ্দাখনৰ

---

useful to him are emphasised; ways are traced out for me in advance along which my activity is to travel."

—*Laughter*

৩৫। "In short, we do not see the actual things themselves; in most cases we confine ourselves to reading the labels affixed to them." —*Laughter*

মাজেদি আমি বস্তুৰ প্ৰত্যক্ষ ভাবাবেগবোৰো অনুভৱ কৰোঁ। এইবোৰৰ উপৰিভাগৰ জ্ঞান লাভ কৰিয়েই আমি সন্তুষ্ট হৈ থাকোঁ।

কিন্তু আমাৰ মাজত এনে কিছুমান মানুহ আছে যিবোৰৰ মানসিক শক্তি আনতকৈ বেলেগ। এওঁলোকেই আৰ্টিষ্ট। এওঁলোকে বস্তুৰ বাহ্যিক ৰূপ ভেদ কৰি তাৰ ভিতৰলৈ সোমাব পাৰে। তাৰোপৰি, এওঁলোক মানসিক অৱস্থাবোৰকো যথাযথভাৱে উপস্থাপন কৰিবলৈ সমৰ্থ। এই আৰ্টিষ্ট-সকলে আমাৰ মনৰ আগত এনে কিছুমান ৰূপ দাঙি ধৰে যিবোৰ ৰূপৰ মাজেদি কলাকাৰসকলে দেখা বস্তুবোৰকে, আমিও দেখাৰ সুবিধা পাওঁ। শব্দৰ লয়যুক্ত সংগঠনৰ দ্বাৰা কবিয়ে কিছুমান কাব্যৰ সৃষ্টি কৰে। এই কাব্যবোৰ সজীৱ আৰু ইয়াৰ সহায়তে কবিসকলে এনে কিছুমান বস্তু ব্যঞ্জিত কৰে যিবোৰ বুজাবলৈ গুটীয়া শব্দৰ শক্তি নাই। ইয়াৰপৰা বুজা যায় যে আৰ্টে সদায় ব্যক্তিত্বৰ প্ৰকাশ কৰিবলৈকে চেষ্টা কৰে। আৰ্টিষ্টে তেওঁৰ পটৰ ওপৰত যিটো ধৰি ৰাখে সেইটো কোনো এখন ঠাইত, কোনো এটা দিনত আৰু কোনো এটা ক্ষণত এনে এটা ৰঙীণ অৱস্থাত তেওঁ দেখা পাইছিল যিটো অৱস্থা দ্বিতীয় বাৰ দেখাৰ কোনো সম্ভাৱনা নাই। কবিয়ে যিটো মানসিক অৱস্থাৰ ৰূপ দিয়ে সেই অৱস্থা সম্পূৰ্ণৰূপে নিজৰ হলেও সি দ্বিতীয় বাৰৰ কাৰণে ঘূৰি নাহে। এজন নাট্যকাৰে যিটো আমাৰ আগত বিকশিত কৰে সেইটো আত্মাৰ এক জীৱন-ইতিহাস, অনুভূতি আৰু ঘটনাৰ সজীৱ সংযোগ; এক কথাত, ই এনে এটা বস্তু যিটো এবাৰ ঘটিছিল কিন্তু দুনাই তাৰ পুনৰাবৃত্তি হব নোৱাৰে।[৩৬] আমি বাৰু হেমলেটৰ চৰিত্ৰৰ বিষয়ে আলোচনা কৰি চাওঁ। এই চৰিত্ৰটো বহুতো ক্ষেত্ৰত আন আন

৩৬। "What the artist fixes on his canvas is something he has seen at a certain spot, on a certain day, at a certain hour with a colouring that will never be seen again. What the poet sings of is a certain mood which was his, and his alone, and which will never return. What the dramatist unfolds before us is the life-history of a soul, a living tissue of feelings and events—something in short which has happened and can never be repeated."—*Laughter*

মানুহৰ লগত মিলে কিন্তু এনে মিলবোৰলৈ লক্ষ্য কৰি চৰিত্ৰটো সৃষ্টি কৰা হোৱা নাই। হেম্‌লেটৰ চৰিত্ৰৰ কেৱল অতুলনীয় দিশটোৰ কাৰণে হেমলেট সজীৱ আৰু মহৎ।

সত্তাৰ অনন্য আৰু নবীন ৰূপৰ জ্ঞান লাভ কৰাৰ কাৰণে আমাৰ ব্যৱহাৰিক প্ৰচেষ্টাবোৰ শিথিল কৰাৰ আৱশ্যক। পোনপটীয়া দৃষ্টি, বা সহজানুভূতিৰ সহায়তহে সৎ বস্তু নাইবা আচল সত্তাৰ জ্ঞান লাভ সম্ভৱ হয়। আৰ্টিষ্টৰ এই ক্ষমতা আছে। কলাকৃতিবোৰৰ সৃষ্টি হয় সহজানুভূতিৰ আলমত কিয়নো সহজানুভূতিৰ বাহিৰে আন কোনো উপায়েৰে বস্তুৰ আভ্যন্তৰীণ গুণৰ জ্ঞানলাভ সম্ভৱ নহয়। কমেডিৰ কথা অৱশ্যে অলপ বেলেগ। কমেডিৰ ক্ষেত্ৰত বুদ্ধি-শক্তিৰ প্ৰাধান্য আছে কিয়নো ইয়াত সচৰাচৰ ব্যক্তিৰ সলনি টাইপ চৰিত্ৰহে দেখিবলৈ পোৱা যায়। কমেডিৰ চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰ সময়ত সাদৃশ্যৰ প্ৰতি চকু ৰখা হয়। ইয়ে আমাৰ চকুৰ আগত টাইপ তুলি ধৰে। ইয়ে আনকি নতুন টাইপৰো সৃষ্টি কৰে। এই ফালৰপৰা চালে কমেডি আন আৰ্টৰ সমধৰ্মী নহয়। Creative Evaluation নামৰ পুথিত বাৰ্গছঁই সহজানুভূতিৰ কাৰ্য সম্বন্ধে বেছি স্পষ্ট ৰূপত তেওঁৰ বক্তব্য দাঙি ধৰিছে—"বুদ্ধিশক্তিয়ে যেতিয়া প্ৰত্যেক বস্তুকে যান্ত্ৰিক দৃষ্টিৰে চায়, সহজাত প্ৰবৃত্তিয়ে তেতিয়া ইয়াক অবয়বযুক্ত ৰূপত দেখে। মানব-জীৱনত যি চেতনা শুই থাকে সি যদি সাৰ পায়, যদি ইয়াক কাৰ্যমুখী কৰাৰ সলনি জ্ঞানমুখী কৰিব পৰা যায় আৰু আমি যদি ইয়াক প্ৰশ্ন কৰিব পাৰিলোঁহেঁতেন তেন্তে ইয়ে আমাক জীৱনৰ গভীৰ ৰহস্যৰ সন্ধান দিলেহেঁতেন।"

জন দিউৱী (১৮৫৯-১৯৫২)
John Dewey

দিউৱী এজন প্ৰয়োগবাদী আমেৰিকান লেখক। তেওঁৰ মতে ব্যৱহাৰিক আৰু নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতাৰ মাজত কোনো মৌলিক পাৰ্থক্য নাই। আৰ্টে আমাৰ অভিজ্ঞতাবোৰ বেছি পৰিপাটি আৰু অৰ্থপূৰ্ণ কৰি সংগঠন কৰে আৰু সেইবোৰক বেছি সংলগ্ন ৰূপত আমাৰ আগত দাঙি ধৰে।

আমাৰ ব্যৱহাৰিক অভিজ্ঞতাবোৰ সৰহ ক্ষেত্ৰতে সঙ্গতিবিহীন। কেতিয়াবা কেতিয়াবা আমি এটা অভিজ্ঞতা লাভ কৰোঁ কিন্তু এই অভিজ্ঞতাটোৱে পৰিণতি লাভ কৰাৰ আগতে আমি ইয়াৰপৰা আঁতৰি আহি আন ফালে মন দিওঁ। আন হাতে, এনে কিছুমান অভিজ্ঞতা আছে যিবিলাকে একো একোটা পৰিণতি লাভ কৰে। এইবোৰেই আচল অভিজ্ঞতা। এনে অভিজ্ঞতাবোৰৰ মাজত প্ৰত্যেক পৰৱৰ্তী খণ্ডবোৰ এনে ভাৱে সংযুক্ত হয় যে অভিজ্ঞতাৰ কোনো দুটা খণ্ডৰ ভিতৰত খালি ঠাই নাথাকে আৰু গোটেই অভিজ্ঞতাটোৰ ৰূপ হয় অখণ্ড।

অভিজ্ঞতাবোৰৰ একো একোটা ঐক্য আছে। যদিও প্ৰত্যেক অভিজ্ঞতাৰ কিছুমান প্ৰধান প্ৰধান খণ্ড আছে তথাপি এই আটাইবোৰ খণ্ডকে এটা ঐক্যই সামৰি লৈছে। এই ঐক্য আবেগিক, ব্যৱহাৰিক নাইবা বৌদ্ধিক নহয়। এটা বৰ্ণনা দিওঁতে আমি যিবোৰ বিশেষণ ব্যৱহাৰ কৰোঁ সেইবোৰ বিশেষণ সচৰাচৰ ব্যাখ্যাত্মক। আমাৰ অভিজ্ঞতাবোৰ প্ৰধানকৈ বৌদ্ধিক। কিন্তু যেতিয়া অভিজ্ঞতাটো লাভ কৰা যায় তেতিয়া ই আবেগিকো। তথাপি ইয়াৰ বৌদ্ধিক আৰু আবেগিক দিশৰ যোগফলে সম্পূৰ্ণ অভিজ্ঞতাটোক সুবুজায়। এই দুয়োটা দিশৰ স্বতন্ত্ৰতা অভিজ্ঞতাটোৰ মাজত বিলীন হৈ যায়।

চিন্তা কৰি থকা অভিজ্ঞতাৰো এটা নন্দনতাত্ত্বিক গুণ আছে। ই নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতা বুলি স্বীকৃত হোৱা অভিজ্ঞতাৰপৰা বেলেগ কিন্তু এই পাৰ্থক্য সামগ্ৰীৰহে পাৰ্থক্য। সুকুমাৰ কলাৰ সামগ্ৰী গুণবিশিষ্ট; কিন্তু বৌদ্ধিক পৰিণতিমুখী অভিজ্ঞতাবোৰ নিজৰ কোনো গুণ নথকা কিছুমান চিহ্ন বা প্ৰতীক মাথোন—যি প্ৰতীকবোৰ আন আন অভিজ্ঞতাত গুণবিশিষ্ট ৰূপত অনুভূত হব পাৰে। দুয়ো প্ৰকাৰ অভিজ্ঞতাৰ মাজত থকা প্ৰভেদ ডাঙৰ। তথাপি অভিজ্ঞতাৰ নিজৰে ভাবাবেগৰ সন্তুষ্টি অনা গুণ থাকে কাৰণ ইয়াৰ মাজত এটা আভ্যন্তৰীণ ঐক্য নিহিত হৈ আছে।

নন্দন-তাত্ত্বিক গুণে এটা অভিজ্ঞতাৰ মাজত সম্পূৰ্ণতা আৰু ঐক্য স্থাপন কৰি তাক ভাব-উদ্দীপক কৰি তোলে। ভাববোৰক বস্তুৰ দৰে ভবাৰ অভ্যাস আমাৰ আছে। আমি আনন্দ, দুখ, আশা, ভয়, ক্ৰোধ প্ৰভৃতিৰ প্ৰত্যেককে কম বা বেছি সময়লৈ থকা একো একোটা বস্তু বুলি ভাবোঁ। কিন্তু অৰ্থপূৰ্ণ ভাববোৰ জটিল অভিজ্ঞতাৰহে গুণ। "সকলো ভাবাবেগেই

এখন নাটকৰ গুণ, আৰু নাটকৰ বিকাশ হোৱাৰ লগে লগে এইবোৰো পৰিবৰ্তিত হয়।" কোনো এক পৰিণতিৰ পিনে আগবঢ়া ঘটনাৰ গতিৰ প্ৰতি সচেতন আত্মাত ভাবানুভূতি নিহিত হৈ থাকে।

কলাকৃতি এটা সৃষ্টিৰ কাৰণে ভাৱনাৰ দৰকাৰ। কলাকাৰে বৈজ্ঞানিক এজনৰ দৰে সূক্ষ্ম আৰু গভীৰভাবে চিন্তা নকৰা বুলি ভবা ভুল। এটা বস্তু সৃষ্টি কৰোঁতে তাৰ খণ্ডবোৰৰ সমগ্ৰ বস্তুটোৰে লগত থকা সম্বন্ধৰ বিষয়ে কলাকাৰে ভালকৈ জানে। বস্তুৰ মাজত থকা সম্বন্ধবোৰৰ প্ৰত্যক্ষীকৰণৰ সময়ত কলাকাৰে দেখুৱাব পৰা গুণৰ ওপৰতে কলাকৃতিৰ গুণো বেছিকৈ নিৰ্ভৰ কৰে।

ইংৰাজী ভাষাত দুটা শব্দ আছে; এটা artistic আৰু আনটো aesthetic। Artistic শব্দটো সচৰাচৰ সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰত ব্যৱহৃত হয় আৰু aesthetic শব্দটোৱে প্ৰত্যক্ষীকৰণ আৰু ভোগৰ আদৰ্শ বহন কৰে। দুৰ্ভাগ্যক্ৰমে আমাৰ এনে এটা শব্দ নাই যিটোৱে দুয়োটা প্ৰক্ৰিয়া অৰ্থাৎ সৃষ্টি আৰু ভুক্তিৰ প্ৰক্ৰিয়া বুজাব পাৰে। আৰ্টে কাম কৰা এটা প্ৰণালী বুজায়; যেতিয়া আৰ্টিষ্টে কাম কৰে তেতিয়া তেওঁ প্ৰমাতাৰ দৃষ্টিভঙ্গীৰ কথাও জানে। সৃষ্টিৰ প্ৰণালী আৰু ভুক্তিৰ প্ৰণালীৰ মাজত সম্বন্ধ আছে। স্বয়ং ভগবানে সৃষ্টি সম্পূৰ্ণ কৰি তেওঁৰ কৰ্ম ভাল দেখাৰ দৰে কলাকাৰেও তেওঁৰ সৃষ্ট বস্তু উপভোগ কৰিব পাৰে। কলাকাৰে যি সৃষ্টিকাৰ্য কৰে সেই কাৰ্য মনঃপুত নহ'লে তেওঁ বাৰে বাৰে তাৰ নতুন ৰূপ দিবলৈ চেষ্টা কৰে। 'যেতিয়া সৃষ্ট বস্তুটো ভাল বুলি বিবেচিত হয় তেতিয়া তেওঁৰ সৃষ্টিকৰ্মৰো অন্ত পৰে। গতিকে দেখা যায় যে আৰ্টিষ্ট এজন অকল প্ৰতিভাশালী ব্যক্তিয়ে নহয়, কিন্তু তেওঁ এজন ৰসানুভৱক্ষম লোকো। ৰসানুভৱ ক্ষমতাই তেওঁৰ কৰ্মৰ গতি নিৰূপিত কৰে। আৰ্টৰ সৃষ্টিকাৰ্য এনে জটিল যে ইয়াৰ ভিতৰত সৃষ্টি-প্ৰৱণতা আৰু ভুক্তি-প্ৰৱণতা দুয়োটাই মিলিত হৈ আছে। এটা পাত্ৰ তৈয়াৰ কৰা এজন কুমাৰৰ দৃষ্টান্ত আমি বিচাৰ কৰি চাওঁ বাৰু। কুমাৰে বস্তুটো এনেভাৱে সাজে যে যিবোৰ প্ৰত্যক্ষ অভিজ্ঞতাই তেওঁৰ পাত্ৰটো গঢ়ি তোলাত সহায় কৰে সেইবোৰেই শেষত বস্তুটো সুন্দৰ কৰি তোলে। গতিকে দেখা যায় যে আৰ্টিষ্টে সৃষ্টি-কাৰ্যত ৰত হৈ থাকোঁতে তেওঁৰ মনলৈ আহি পৰা নতুন কল্পনাই ৰূপ গ্ৰহণ কৰি সৃষ্ট বস্তুটো সৌন্দৰ্য-মণ্ডিত কৰি তোলে। কৰ্মত কাৰ্য আৰু অনুভৱৰ মিলন দেখা যায়।

বাস্তব জীৱনৰ অভিজ্ঞতা আৰু নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতাৰ মাজত সাদৃশ্য আৰু বৈসাদৃশ্য দুয়োটাই আছে। আচলতে, এটা লেখত নবলগীয়া অভিজ্ঞতাকো ব্যৱহাৰিক বৌদ্ধিক নাইবা আবেগিক প্ৰভৃতি ভাগত বিভক্ত কৰা টান। ভাবাবেগৰ দিশে খণ্ডবোৰক এক অখণ্ডৰূপত সংযোগ কৰে, বৌদ্ধিক দিশে অভিজ্ঞতাটোৰ যে অৰ্থ আছে ইয়াৰ সম্ভেদ দিয়ে, ব্যৱহাৰিক দিশে বুজায় যে মানব-সত্তাই পাৰিপাৰ্শ্বিক অৱস্থাৰ মাজত ঘটা ঘটনাৰ লগত কৰ্মৰত হৈ আছে।

প্ৰত্যেক মৌলিক অভিজ্ঞতাৰে একো একোটা ৰূপ আছে কাৰণ ইয়াৰ বৃদ্ধিও আছে। যিটো অভিজ্ঞতাক নন্দনতাত্ত্বিক বোলা হয় সেই অভিজ্ঞতাটোৱে আন আন উপস্থিত বাধা-বিঘিনিক সংগঠিত কৰি অভিজ্ঞতাটোক পৰিণতমুখী কৰি তোলে। এটা বস্তুৱে নন্দন-তাত্ত্বিক অভিজ্ঞতাৰ সঞ্চাৰ কৰিবলৈ সমৰ্থ হয় তেতিয়া, যেতিয়া যিবিলাক উপাদান গঠিত হৈ এটা অভিজ্ঞতাৰ ৰূপ পায় সেইবোৰ উপাদান প্ৰত্যক্ষীকৰণৰ ওপৰলৈ উঠে।

ডিউৱীয়ে গতিশীলতাৰ দিশৰপৰা আৰ্টক পৰীক্ষা কৰি চাইছে; সৌন্দৰ্যৰ অৱৰোহী মানদণ্ডৰ ওপৰত তেওঁৰ আস্থা নাই। কিন্তু তেওঁৰ দৃষ্টিভঙ্গী সমাজতাত্ত্বিক আৰু প্ৰত্যক্ষবাদী ভাবধাৰাৰ পিনে ঢাল খোৱা। আৰ্টেই এটা চৰম লক্ষ্য নহয়। আৰ্টৰ অৰ্থ আছে আৰু এনে অৰ্থ আমি উপভোগ কৰোঁ। উপায় আৰু লক্ষ্য দুয়োটাই আৰ্টত মিলিত হয়। ভাল অভিজ্ঞতা এটাতো উপায় আৰু লক্ষ্যৰ মিলন ঘটে। আৰ্টো একপ্ৰকাৰ অভিজ্ঞতা। যেতিয়া উপায় আৰু লক্ষ্যৰ মিলন উচ্চতম স্তৰত সাধিত হয় তেতিয়া আৰ্ট কৃতকাৰ্য হয় বুলি কব পাৰি।

টি. এছ ইলিয়ট (১৮৮৮-)

T. S. Eliot

উনবিংশ শতিকাৰ শেষৰফালে ইংলণ্ডৰ ৰোমাণ্টিক আন্দোলন দুটা ধাৰাত বিভক্ত হৈছিল। এটা ধাৰাই কবিসকলক শিক্ষা দান কৰিবলৈ উদগনি দিছিল কিন্তু আচলতে সহৃদয় পাঠকসকলে নজনা কোনো নতুন কথাকে তেওঁলোকে শিকাব পৰা নাছিল। আনটো ধাৰাই আন এদল

লোকক শুদ্ধ সৌন্দৰ্য বিচাৰৰ ফালে আগুৱাই দিছিল। বিংশ শতিকাৰ কবিসকলে এই দুয়োটা পৰস্পৰ-বিৰোধী ধাৰাৰ মাজত সমন্বয়-সাধনৰ চেষ্টা কৰিবলগীয়া হৈছিল। কিন্তু মানুহৰ সমগ্ৰ সত্তাটোকে ক্ৰিয়াশীল কৰিব নোৱাৰিলে এনে ঐক্য-সাধন সম্ভৱ নহয়। উইলিয়াম বাট্‌লাৰ ইয়েট্‌ছে গুৰুত্ব দিছিল অস্তিত্বৰ ঐক্যৰ (unity of being) ওপৰত আৰু ইলিয়টৰ নজৰ আছিল অবিভক্ত ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্যতাৰ ওপৰত (undivided sensibility)। ইয়েটছ্‌ আৰু ইলিয়ট দুয়োৰে মাজতে পাঠকৰ লগত নিবিড় আত্মীয়তা স্থাপনৰ আকাঙ্ক্ষা আছিল।

ইলিয়ট আৰু ইয়েট্‌ছ্‌—এই দুয়োজন কবিৰ মতে এটা কবিতাই কি কয় এই কথাতকৈ, এটা কবিতা কি এই বিচাৰৰ চেষ্টাহে বেছি আৱশ্যক। এজন শ্ৰেষ্ঠ কবি আৰু সমালোচক হিচাপে ইলিয়ট পৰিগণিত হোৱাৰ লগে লগে সাহিত্য-বিচাৰৰ ক্ষেত্ৰত সৌন্দৰ্য আৰু সত্যৰ আদৰ্শ গৃহীত হ'ল। কাব্যসৃষ্টিৰ সময়ত কবিৰ সত্তা দ্বিধা-বিভক্ত হয়। এনে দ্বিধা-বিভক্ত সত্তাৰ এটা হ'ল সক্ৰিয় আৰু সৃষ্টিধৰ্মী আৰু আনটো হ'ল নিষ্ক্ৰিয় নাইবা গ্ৰহণকামী। চেতনাৰ সক্ৰিয় ফালটোৱে বিচাৰ-বুদ্ধিৰ সহায়ত সৃষ্টিমুখী হয় আৰু গ্ৰহণকামী ফালটোৱে স্বয়ংক্ৰিয়ভাৱে চিত্ৰৰ যোগান ধৰে কিন্তু চিত্ৰ-সংযোগৰ ক্ষমতা এই ফালটোৰ নাই। ইলিয়টে মনৰ একপ্ৰকাৰ নিষ্ক্ৰিয় অৱস্থাৰ কথা স্বীকাৰ কৰে। এই ফালটোৱে অচেতনভাৱে চিত্ৰবোৰক মনৰ ওপৰৰ পৰ্দালৈ তুলি আনে আৰু সক্ৰিয় ফালটোৱে এইবোৰৰ সংযোগ বিয়োগ কৰি সৃষ্টিকৰ্মত ৰত হয়। ইলিয়টৰ মতে শ্ৰেষ্ঠ কবিসকলে একপ্ৰকাৰ মানসিক শক্তি লাভ কৰে যি শক্তিৰ বলত তেওঁলোকে সকলো ধৰণৰ অভিজ্ঞতাকে গ্ৰহণ কৰিব পাৰে। এজ্‌ৰা পাউণ্ডে কোৱাৰ দৰে গণিতশাস্ত্ৰৰ দৰে কবিতাৰ মাজতো আমি একপ্ৰকাৰ সমীকৰণ বিচাৰি পাওঁ কিন্তু এই সমীকৰণ হ'ল ভাৱৰ সমীকৰণ। কবিয়ে এনে সমীকৰণ সৃষ্টি কৰাৰ ক্ষমতা আৰু পাঠকে তাৰ প্ৰতি সজাগতা প্ৰকাশ কৰাৰ শক্তিকে ইলিয়টে ইন্দ্ৰিয়-গ্ৰাহ্যতা বুলিছে। ইলিয়টৰ মতে ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্যতাৰ মাজতে আছে সূক্ষ্মতা, লাবণ্য আৰু পৰিমাৰ্জিত ৰুচি।

সৃষ্টিকৰ্ম স্বতঃ-প্ৰণোদিত ; অৰ্থাৎ এই কৰ্ম ইচ্ছাধীন নহয়। বেনেদেটো ক্ৰোচেয়ে কোৱাৰ নিচিনাকৈ ইলিয়টেও কৈছে যে কবিতাৰ শব্দবোৰ বিচাৰি

নোপোৱালৈকে কবিৰ প্ৰকাশ কৰিবলগীয়া কোনো কথাই নাথাকে। যি ভাব প্ৰকাশিত হয় সি শব্দাশ্ৰিত হৈহে প্ৰকাশ লাভ কৰে। কিন্তু "যেতিয়া তুমি ইয়াৰ বাবে শব্দবোৰ পোৱা, যি বস্তুটোৰ কাৰণে শব্দবোৰ বিচৰা হৈছিল সেই বস্তুটো আঁতৰি গৈছে আৰু তাৰ ঠাইত উপস্থিত হৈছে কবিতাটো।"[৩৭] প্ৰথমতে কবিৰ মনত জাগে এক প্ৰকাৰ ক্ষোভ আৰু ইয়েই শব্দ আৰু চিত্ৰৰ যোগেদি প্ৰকাশ-লাভ কৰে। শব্দৰ মাজেদি প্ৰকাশিত হোৱাৰ আগতে এটা কবিতা প্ৰথমতে বিশেষ এক প্ৰকাৰ লয় হিচাপে উপলব্ধ হব পাৰে আৰু এই লয়ে ভাৱনা আৰু চিত্ৰ-সংযোগৰ কাৰণো হব পাৰে। এজ্ৰা পাউণ্ডৰ ভাষাত কবলৈ গলে, সেয়েই চিত্ৰ যিহে ততালিকে বৌদ্ধিক আৰু আনুভূতিক কমপ্লেকছ্ উপস্থাপিত কৰে। ইয়েট্‌ছে কাব্যিক মিলনক ৰক্ত, কল্পনা আৰু বুদ্ধি-শক্তিৰ দোৰ বুলি অভিহিত কৰিছে। টি. এছ. ইলিয়টে লিখিছে যে এজন অভিজ্ঞ আৰু অনভিজ্ঞ কবিৰ মাজত থকা পাৰ্থক্য তেওঁলোকৰ ব্যক্তিত্ব নাইবা ৰচনাৰ মাধুৰ্য অথবা বিস্তৃত বিন্যাসৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল নহয় কিন্তু নিৰ্ভৰশীল কোনে সূক্ষ্মভাৱে আৰু সম্পূৰ্ণৰূপে কবিতাটোৰ প্ৰকাশ-মাধ্যম হৈ বিশেষ আৰু বিচিত্ৰ অনুভূতিবোৰ স্বতন্ত্ৰভাৱে সংযোগ-বিয়োগত তেওঁ পাৰদৰ্শিতা লাভ কৰিব পাৰিছে—তাৰ ওপৰত। যেতিয়া প্লেটিনাম এটুকুৰাৰ সংস্পৰ্শত দুটা গেছ মিশ্ৰিত কৰা হয় তেতিয়া ছালফাৰাছ্ এচিদ তৈয়াৰ হয়।* কেৱল প্লেটিনাম থাকিলেহে এনে ধৰণৰ মিশ্ৰণ হব পাৰে কিন্তু নতুন এচিদটোৰ মাজত প্লেটিনামৰ কোনো স্পৰ্শৰ চিন পৰিলক্ষিত নহয়। আনহাতে প্লেটিনামবো দেখোঁতে একো পৰিবৰ্তন হোৱা নাই; ই যেন স্থিৰ আৰু অপৰিবৰ্তিত হৈ আছে। কবিৰ মনটো প্লেটিনামৰ দৰেই। আংশিক-ভাৱে নাইবা সম্পূৰ্ণৰূপে ই অভিজ্ঞতাৰ ওপৰত কাৰ্য কৰিব পাৰে কিন্তু কলাকাৰ যিমানেই কৃতী হয় সিমানেই যিজন মানুহে অভিজ্ঞতা লাভ কৰিছে আৰু যিজনে সৃষ্টি কৰিছে সেই দুজনৰ মাজত স্বতন্ত্ৰতাৰ পাৰ্থক্য বেছি স্পষ্ট ৰূপত দেখা দিয়ে।[৩৮]

৩৭। "But when you have the words for it, the thing for which the words had to be found has disappeared, replaced, by a poem.' —*Three Voices of Poetry*

৩৮। "The analogy was that of the cataclyst. When two gases···are mixed in the presence of a filament of platinum

কবিয়ে জীৱনত বিচিত্ৰ ধৰণৰ অভিজ্ঞতা লাভ কৰে আৰু এই অভিজ্ঞতা-বোৰ তেওঁৰ মনৰ তলিলৈ সোমাই যায়। এই অৱস্থাত এইবোৰৰ কোনো আকাৰ নাই। এনে আকৃতিবিহীন অভিজ্ঞতাবোৰক ৰূপদান কৰাৰ কাৰণে কবিৰ সমগ্ৰ সত্তাটোৱে ক্ৰিয়াশীল হৈ পৰে। কবিয়ে নিজৰ ব্যক্তিসত্তা বিন্দু-বিন্দুকৈ সৃষ্টিধৰ্মী ব্যক্তিত্বলৈ ৰূপান্তৰিত কৰিব লাগে।

যেতিয়া আকাৰ নোহোৱা বস্তুটো মনৰ ওপৰ ভাগলৈ ওলাই আহে তেতিয়া ভাবানুভূতিয়ে স্পষ্ট কাব্যৰ মাজলৈ আনে সংলগ্নতা। এখন নাটকৰ ঘটনাবলীৰ মাজত নাইবা পোপৰ Essay on Manৰ দৰে কবিতাৰ মাজতো এক প্ৰকাৰ অন্তৰ্নিহিত ভাবানুভূতি দেখিবলৈ পোৱা যায়। কিন্তু এনে সংগঠন-কাৰ্যৰ মাজেদি প্ৰকাশিত ভাবানুভূতি কাব্যসৃষ্টিৰ কাৰক নহয়।[৩৯] সংগঠনৰ মাজেদি প্ৰকাশিত ভাবানুভূতিৰপৰা চঞ্চল আৰু গতিশীল অনুভূতি পৃথক। কাব্যৰ মূল সুৰ পৰিপুষ্ট কৰিবলৈ ভাবৰ লগত সম্বন্ধ থকা এই চঞ্চল অনুভূতিবোৰ আপোনা-আপুনিয়ে সংযোজিত হয়। Remy De Gourmentৰ মতে চিত্ৰ আৰু ভাৱনাযুক্ত তাৎকালিক অভিজ্ঞতাৰ ৰূপত উপস্থাপিত কাৰ্যই হ'ল ভাব।

---

they form sulphurous acid. This combination takes place only if the platinum is present; nevertheless, the newly formed acid contains no trace of platinum and the platinum itself is apparently unaffected, has remained inert, neutral and unchanged. The mind of the poet is the shred of platinum. It may partly or exclusively operate upon the experience of the man himself; but the more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates; the more perfectly will the mind digest and transmute the passions which are its material."

—*Tradition and Individual Talent*

৩৯। There is an emotion inherent in the events of a play or equally one assumes, in the ideas of a poem like Pope's *Essay On Man.* But it is not this structural emotion which makes the poetry."

—*The New Poetic* by Stead, Chapter VI

এখন ৰচনাত শব্দ আৰু চিত্ৰৰ মাধ্যমেৰে ভাব প্ৰকাশিত হয়। এই স্বচ্ছ মাধ্যমেই হ'ল ভাবৰ objective correlative। ইলিয়টে লিখিছে যে আৰ্টৰ ৰূপত ভাবৰ প্ৰকাশ কৰাৰ একমাত্ৰ উপায় হ'ল উপযুক্ত অবজেক্টিভ কো-ৰিলেটিভৰ অৱলম্বন। এইবোৰ হ'ল এক শ্ৰেণীৰ বস্তু নাইবা পৰিস্থিতি নাইবা ঘটনা যাৰ সহায়ত বিশেষ এটা ভাব এনেদৰে প্ৰকাশিত হয় যে যেতিয়া বাহ্যিক প্ৰতীকবোৰ উপস্থাপিত কৰা যায়, তেতিয়া ততালিকে ভাবটো উদ্বুদ্ধ হৈ পৰে। অবজেক্টিভ কোৰিলেটিভৰ সহায়ত আনৰ আগত ভাবৰ সঞ্চাৰণ সম্ভৱ হয়।[80] মহৎ কাব্যত আমি সংশ্লেষণ কৰিব পৰা বিচিত্ৰ অভিজ্ঞতাসমূহ পাওঁ। সাধাৰণ কাব্যতকৈ মহৎ কাব্য উদাত্ততাৰ দৰে কোনো নৈতিক মূল্যৰ বাবে মহৎ নহয়; কিন্তু কবিতা মহৎ হয় সংশ্লেষণৰ গভীৰতাৰ কাৰণেহে।

কাব্য-ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত যদিও অচেতন মনৰ তলিৰপৰা ৰচনাৰ সামগ্ৰী, অৰ্থাৎ নানা তৰহৰ ভাব আৰু চিত্ৰ আদি আপোনা-আপুনিয়ে ওপৰলৈ ওলাই আহে, তথাপি চেতন মনটো ইয়াত সম্পূৰ্ণৰূপে ক্ৰিয়াশীল নোহোৱাকৈ নাথাকে। চেতনাৰ ওপৰলৈ ওলাই অহা ভাব আৰু চিত্ৰবোৰ কাব্যৰ ৰূপত প্ৰকাশিত হোৱাৰ আগতে এইবোৰৰ সম্পাদনাৰ আৱশ্যক। চেতন মনে এনে সম্পাদনা কৰে। তথাপি এনে সম্পাদনা কাৰ্যও এক প্ৰকাৰ নিৰপেক্ষ দ্ৰষ্টাৰ সম্পাদনাহে (a passive attending upon the event)।

চঞ্চল আৰু ভাসমান অনুভূতিবোৰ অবজেক্টিভ কো-ৰিলেটিভৰ লগত লগ লাগিবলৈ অচেতন ৰাজ্যৰপৰা ওলাই আহে। শ্বেক্সপীয়াৰৰ হেমলেট নাটকত প্লট বা কাহিনীয়ে কবিৰ প্ৰগাঢ় অনুভূতিবোৰ ধাৰণ কৰিবলৈ সমৰ্থ নহ'ল। গতিকে অবজেক্টিভ কো-ৰিলেটিভৰ অনুপস্থিতিত হেমলেটৰ যি পৰাজয়, কলাকাৰৰ সমস্যাৰ সমুখত সেই চৰিত্ৰ-স্ৰষ্টাৰো একেই পৰাজয়।

৪০। "The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an objective correlative; in other words. a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts which must terminate in sensory experiencnce are given, the emotion is immediately evoked."

—*The Sacred Wood* (Hamlet)

ইলিয়টে কোৱামতে মহৎ কবিসকলৰ এনে এটা গ্ৰহণক্ষম শক্তি আছে যি শক্তিয়ে সকলো ধৰণৰ অভিজ্ঞতা হজম কৰিব পাৰে। এই শক্তি দুটা সঙ্গীত আৰু চিত্ৰশিল্পৰ সহায়ত বৰ্ণনা কৰা যায়। এটা কবিতাই ৰূপ গ্ৰহণ কৰাৰ আগতে কবিৰ অচেতন মনত এক প্ৰকাৰ লয় অনুভূত হয়। এক প্ৰকাৰ শ্ৰবণেন্দ্ৰিয়-জনিত কল্পনাৰ সহায়ত ইয়াক জনা যায় (auditory imagination)। শ্ৰৱণেন্দ্ৰিয়জনিত কল্পনা তাকেই বোলা হয় যিহে চেতন বাক্যৰ ভাৱনা আৰু অনুভূতিৰ স্তৰ ভেদ কৰি লয় আৰু শব্দ শব্দাংশৰ বিচাৰত ৰত হয় আৰু প্ৰত্যেক শব্দকে জীৱন্ত কৰি তোলে। কবিয়ে এই লয়ৰ ৰূপদান কৰি চাক্ষুষ চিত্ৰৰ ৰূপত তাক উপস্থাপিত কৰে। প্ৰত্যয়বোৰো চিত্ৰৰ পৰ্যায়লৈ আহে কাৰণ ইলিয়টৰ মতে প্ৰত্যয় হ'ল ভাৱনা আৰু অনুভূতিৰ পোনপটীয়া ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য জ্ঞান।

তলথাপৰ কবিতাৰ ধৰণ দুটা—(ক) যি কবিতাৰ বস্তুগত স্পষ্টতা নথকাৰ কাৰণে ভাব অন্ধকাৰাচ্ছন্ন আৰু (খ) যি কবিতাৰ মাজত গভীৰ চিন্তনৰ অভাৱ থকাৰ বাবে সি সচেতনভাৱে ৰচিত, অৰ্থাৎ যি কবিতা স্বেচ্ছাকৃত ৰচনা।

বিচিত্ৰতা আৰু জটিলতা সামৰি লোৱা কাব্যিক প্ৰেৰণাৰ মুহূৰ্ত্তবোৰৰ ওপৰত ইলিয়টৰ কাব্য-কৌশল নিৰ্ভৰশীল। এনে কৌশলৰ অধীনত ইচ্ছাধীন নোহোৱাকৈয়ে চিত্ৰবোৰ আপোনা-আপুনি মনৰ মাজত উপস্থিত হয়। যুক্তিৰ সহায়ত কবি-মনে এইবোৰ সংগঠিত কৰে। জন ক্ৰো ৰেণছামে কবিতাক texture আৰু structure বোলা কথাটোৰ লগত ইলিয়টৰ এই মতৰ সাদৃশ্য আছে। Structure হ'ল কাব্যৰ যুক্তি, যিহে কবিতাটোক এটা ৰূপ দিয়ে। সাধাৰণ প্ৰমূল্য আৰু বস্তুৰ গুণাৱলী প্ৰভৃতিয়ে texture গঠন কৰে। ইলিয়টে গুণাৱলী অৰ্থাৎ Texture আৰু কাব্যৰ ৰূপদান কৰা যুক্তি অৰ্থাৎ structure—এই দুয়োটাৰে ওপৰত সমানে গুৰুত্ব দিছে।

ইলিয়টে স্বীকাৰ কৰে যে কবিতাৰ ছন্দোবন্ধনৰ কৌশল কোনো সূত্ৰৰ মাজলৈ অনা নাযায় কাৰণ কেতিয়া এই কৌশল আয়ত্ত হয় আৰু কত ইয়াৰ পৰিসমাপ্তি ঘটে—এই কথা কেৱে নাজানে। তেওঁৰ মানত কবিতা একপ্ৰকাৰ ইন্দ্ৰিয়যুক্ত সজীৱ বস্তু। আমি কেৱল কব পাৰোঁ যে এটা অৰ্থত কবিতাৰ জীৱন আছে, কিন্তু ইয়াৰ বিভিন্ন খণ্ডবোৰ সুসংগঠিত এটা

সজীৱ বস্তুতকৈ ভিন্ন ধৰণৰ আৰু কবিতাৰপৰা লাভ কৰা ভাবানুভূতিও কবিৰ মনত হেন্দোলনি তোলা ভাবানুভূতিকৈ পৃথক।

শান্ত অৱস্থাত স্মৰণ কৰা ভাব বুলি ওৱাৰ্ডছ্‌ওৱাৰ্থে দিয়া কবিতাৰ সংজ্ঞা কেৱল এজন কবিৰহে নিজে অনুসৰণ কৰা ৰীতিৰ স্বৰূপ মাথোন। এনে সংজ্ঞা বিভ্ৰান্তিকৰ বুলি ইলিয়টে কব খোজে। ঠিক একে দৰেই জীৱনৰ সমালোচনা বুলি কোৱা আৰ্নোল্ডৰ উক্তিও কাব্যিক অভিজ্ঞতাৰ বিচিত্ৰ দিশ উপলব্ধি কৰা লোক এজনৰ প্ৰতি তেনেই নীৰস যেন লাগিব। আচলতে কবিতাৰ উদ্দেশ্য নৈতিক শিক্ষাদান নহয় নাইবা কোনো ৰাজনৈতিক মতবাদৰ প্ৰচাৰো ই নকৰে। ধৰ্ম নাইবা তাৰ লগত সম্বন্ধ বিষয়ৰ বাহকো কবিতা নহয়। কবিতা হ'ল কবিৰ মনোবৈজ্ঞানিক অৱস্থা-সমূহৰ একপ্ৰকাৰ সমষ্টি।

Tradition and Individual Talent, *Hamlet* আৰু *Ben Jonson* প্ৰভৃতি ৰচনা কেইখনত অচেতন ৰাজ্যৰপৰা উদ্ভৱ হোৱা প্ৰক্ৰিয়াৰ ওপৰত থকা চেতনাৰ নিৰ্দেশ সম্বন্ধায় কাব্যিক-সমস্যাৰ আলোচনা দেখিবলৈ পোৱা যায়। প্ৰথম ৰচনাখনত ইলিয়টে পাঠকসকলৰ আগত কবিৰ ব্যক্তি-নিৰপেক্ষতাৰ কথা দাঙি ধৰিছে। "এজন শিল্পীৰ কৰ্মপদ্ধতিৰ মাজত থাকে নিৰবচ্ছিন্ন ব্যক্তিত্ব-বিলোপ।"[৪১] ইয়াৰ লগতে ইলিয়টে কব খোজে যে প্ৰকাশ কৰিবলৈ কবিৰ এটা ব্যক্তিত্ব নাই কিন্তু তেওঁৰ আছে এটা মাধ্যম। এইটো এটা মাধ্যমহে কিন্তু ব্যক্তিত্ব নহয়। এই মাধ্যমৰ যোগেদি ধাৰণা আৰু অভিজ্ঞতাবোৰ আচৰিত আৰু অভাবনীয়ৰূপে সংমিলিত হয়।

আৰ্টৰ এনে ব্যক্তি-নিৰপেক্ষ ধাৰণা অ-ৰোমাণ্টিক, কাৰণ এনে ধাৰণাৰ সম্বন্ধ কবিৰ লগত নাই, কবিতাৰ লগতহে আছে। কিন্তু ব্যক্তিত্বৰপৰা এনে পলায়ন দৰাচলতে আত্মাৰপৰা পলায়ন নহয় বৰং ই একপ্ৰকাৰ আত্মাৰ মাজলৈ গভীৰ অনুপ্ৰবেশহে। আচলতে, যুক্তিৰ অধীন ইচ্ছা শক্তিৰপৰা ই একপ্ৰকাৰ মুক্তি।

টি এছ ইলিয়টৰ দৃষ্টিত ব্যক্তি নিৰপেক্ষতাই জীৱনৰ বিভিন্ন ধৰণৰ

৪১। "The process of an artist is a continual extinction of personality." —*Tradition and Individual Talent.*

ভালেমান দৃষ্টিভঙ্গী প্ৰকাশ কৰিব পাৰে। তেওঁৰ ব্যক্তি-নিৰপেক্ষতাৰ আদৰ্শ স্বাৰ্থক। কিন্তু স্পষ্ট ৰূপত ইয়াক ধৰিব খুজিলে ই এটা গভীৰ প্ৰভাৱ বা ফল যি প্ৰভাব বাধাগ্ৰস্ত অবাস্তৱতাৰ মাজলৈ সোমাই পৰি নিৰাসক্ত ধ্যান ধাৰণালৈ ৰূপান্তৰিত হ'ব পাৰে।

একাগ্ৰ চিন্তাৰ সহায়ত কবিয়ে লাভ কৰা অভিজ্ঞতাবোৰ নতুন বস্তুৰ ৰূপত সংযোজিত হয়, অৱশ্যে এনে সংযোজন ইচ্ছা-প্ৰণোদিত নহয়। এইটো যেন একপ্ৰকাৰ শান্ত পৰিবেশৰ মাজত সক্ৰিয় অৱস্থাত সংঘটিত হোৱা কাৰ্য। কিন্তু ইলিয়টৰ মতে এইটোৱেই ৰচনা-কাৰ্যৰ সকলো কথা নহয়। কবিতা-ৰচনা কাৰ্যত এনে বহুতো কথা আছে যিবোৰ সচেতনভাবে ইচ্ছাধীন। আচলতে বেয়া কবি এজন সাধাৰণতে যি ঠাইত সচেতন হোৱা উচিত সেই ঠাইত তেওঁ চেতনাৰ আঁতৰত থাকে আৰু যি ঠাইত তেওঁ সচেতন সেই ঠাইত তেওঁ চেতনাৰ আঁতৰত থকাই উচিত। এই দুটা ভুলৰ কাৰণে অনভিজ্ঞ কবি এজন ব্যক্তি-নিৰপেক্ষ হ'ব নোৱাৰে। কবিতা ভাবৰ উন্মোচন বা মুক্তি নহয় কিন্তু ই একপ্ৰকাৰ ভাবানুভূতিৰপৰা পলায়ন ; ই ব্যক্তিত্বৰ প্ৰকাশো নহয় কিন্তু ব্যক্তিত্বৰপৰা পলায়নহে।[৪২] ইয়াৰ উপৰিও ইলিয়টে কৈছে যে আৰ্টত সংযোজিত ভাব ব্যক্তি-নিৰপেক্ষ। কবিয়ে কৰিবলগীয়া কামটোৰ ওচৰত আত্মসমৰ্পণ নকৰিলে নাইবা অতীত আৰু বৰ্তমান দুয়োটাৰে প্ৰতি সজাগতা প্ৰকাশ নকৰিলে, তেওঁ এনে ব্যক্তি-নিৰপেক্ষতা লাভ কৰিব নোৱাৰে।

ইলিয়টৰ মতে এজন কবিয়ে নিজ দেশৰ মন অৰ্থাৎ দেশত প্ৰচলিত হৈ থকা ধ্যান ধাৰণাৰ প্ৰতি অৱগত হবলৈ বাধ্য। আন কথাত কবলৈ গ'লে,

---

৪২। "There is a great deal in the writing of poetry which must be conscious and deliberate. In fact, the bad poet is usually unconscious where he ought to be conscious, and conscious where he ought be unconscious. Both errors tend to make him personal. Poetry is not a turning loose of emotion but an escape from emotion ; it is not the expression of personality but an escape from personality."

—*Tradition and Individual Talent*

তেওঁ পৰম্পৰাৰ প্ৰতি উদাসীন হ'ব নোৱাৰে। ইলিয়টে অতীতৰ প্ৰতি অন্ধ আকৰ্ষণক পৰম্পৰা বোলা নাই। পৰম্পৰা এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ কথা। জন্মগত সূত্ৰে ইয়াক লাভ কৰা নাযায়। ইয়াৰ মাজত এটা ঐতিহাসিক চেতনা আছে। ইয়ে অতীতক অতীত বুলি জনোৱাৰ উপৰিও বৰ্তমানত অতীতৰ উপস্থিতিৰ চেতনা সূচায়। ইলিয়টে যি ঐতিহাসিক চেতনাৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিছে সেই চেতনাৰ মাজত থাকে সাহিত্যৰ চং নাইবা প্ৰমূল্যৰ পৰিবৰ্তন আৰু ইয়াৰ মাজত প্ৰবহমান হৈ থকা স্থিতি আৰু তাৰ স্থায়িত্বৰ অবগতি। এই চেতনাই স্থৈৰ্য আৰু পৰিবৰ্তন বুজোৱাৰ লগতে কাল আৰু কালাতীতৰ ধাৰণাৰো আভাস দিয়ে।

ইলিয়টৰ ধাৰণাৰ মাজত থকা পৰম্পৰাৰ আদৰ্শ ধ্ৰুপদী আদৰ্শৰপৰা সহজে আঁতৰাই আনিব নোৱাৰি। তেওঁ আধুনিক ধ্ৰুপদী আদৰ্শৰ মাজত দেখিবলৈ পাইছে যুক্তিৰ স্পষ্ট ধাৰণাৰ প্ৰতি অগ্ৰসৰতা আৰু ভাবৰ ওপৰত যুক্তিৰ স্পষ্ট অনুশাসনৰ নিদৰ্শন। কবিৰ জীৱনত লাভ কৰা নানাতৰহৰ অভিজ্ঞতাই কবিতাৰ গুণাগুণ নিৰ্ণয় নকৰে। কবিয়ে ব্যক্তিগত জীৱনত লাভ কৰা অভিজ্ঞতা তেনেই সাধাৰণ আৰু কাব্যোপযোগী নহ'ব পাৰে কাৰণ কবিতাত প্ৰকাশিত হোৱা ভাববোৰ সচৰাচৰ সাধাৰণ নাই বা জটিল হৈ পৰা দেখা যায়। ডান্টেয়ে *Inferno*ৰ পঞ্চদশ অধ্যায় ৰচনা কৰা সময়ত পৰিস্থিতিৰ মাজতে এটা ভাবৰ অনুপ্ৰবেশ ঘটত পৰে। কবিয়ে বৰ্ণনা কৰা ঘটনাবোৰৰ মাজত আমি এই ভাবানুভূতি দেখিবলৈ পাওঁ। কিন্তু তেনেধৰণৰ পৰিস্থিতত মানুহে অনুভৱ কৰা সাধাৰণ ভাবৰ লগত কাব্যত চিত্ৰিত কৰা ভাবৰ সম্পূৰ্ণ সাদৃশ্য নাই। কবিয়ে ইচ্ছা নকৰাকৈয়ে ভাবৰ কাব্যিক গুণ আপোনা আপুনিয়ে তেওঁৰ অন্তৰত উজলি উঠে আৰু তেওঁ এনে কাব্যিক গুণবিশিষ্ট ভাবানুভূতিকে জটিল ৰূপত কাব্যত প্ৰকাশ কৰে। সৃষ্টি-কৰ্ম এনে এটা প্ৰক্ৰিয়া যি প্ৰক্ৰিয়া সচেতন আৰু বিচাৰ-বিবেচনাধীন হৈ উপস্থিত নহয়।

জনছনৰ ওপৰত লিখা ৰচনাত ইলিয়টে মত প্ৰকাশ কৰিছে যে পৰিকল্পনাৰ কাৰণেও কবিতা মূল্যবান হ'ব পাৰে। শেক্সপীয়াৰৰ কবিতাৰ মাজত পৰিকল্পনা আৰু খুটিনাটিৰ বিচাৰ আছে কিন্তু জনছনৰ কবিতা সামগ্ৰিক পৰিকল্পনাৰ কাৰণেহে মূল্যবান। শেক্সপীয়াৰৰ চৰিত্ৰবোৰ

অনুভূতি আৰু কল্পনা-প্ৰসূত আৰু জনছনৰ চৰিত্ৰবোৰ বৌদ্ধিক দিশৰপৰা সম্ভৱ হোৱা বুলি কোৱা কথা সত্য নহয়। ড্ৰেয়োজন নাট্যকাৰৰ চৰিত্ৰই ভাবানুভূতিৰ উৎসৰপৰা ওলাই আহিছে।

"অচেতনতাই অচেতনতাৰ ওচৰত সঁহাৰি নিদিয়ে; গতিকে অপ্ৰকাশ্য অনুভূতিৰো উদ্ৰেক নহয়। জনছনৰ তৎকালিক আবেদন হ'ল মনৰ ওপৰত। তেওঁৰ ভাবানুভূতিযুক্ত সুৰ কবিতাৰ খণ্ডাংশত নাই, আছে সামগ্ৰিক পৰিকল্পনাৰ মাজত।"[৪৩]

বেলেগ বেলেগ ৰচনাত ইলিয়টে কিছুমান শব্দ ব্যৱহাৰ কৰিছে। এই শব্দবোৰে তেওঁৰ দৃষ্টিভঙ্গীৰ স্পষ্টতা আনে। *The New Poetic* নামৰ পুথিখনত চি কে ষ্টিডে তলত দিয়া ধৰণে এই শব্দবোৰৰ সজাই তুলিছে :

impersonal (নৈৰ্ব্যক্তিক)	personal (ব্যক্তিগত)
unconscious (অচেতন)	conscious (চেতন)
feelings (অনুভূতিবোৰ)	emotions (ভাববোৰ)
images, phrases, (ছবিবোৰ, বাক্যাংশবোৰ)	structure (গঠন)
detail (খুটিনাটি)	design (পৰিকল্পনা)

ষ্টিডে কোৱা মতে ওপৰত উল্লেখ কৰা শব্দবোৰ বিভিন্ন প্ৰসঙ্গত ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে কিন্তু যি ঠাইতেই এইবোৰ শব্দ ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে সেই ঠাইতেই এই শব্দবোৰৰ মাজত থকা পাৰ্থক্য একে ধৰণেই স্পষ্ট আৰু সংলগ্ন। শেক্সপীয়াৰৰ চৰিত্ৰবোৰ 'খুটিনাটি'ৰে অথবা অনেক পৰিবৰ্তনশীল স্বভাৱেৰে পৰিপূৰ্ণ। জনছনৰ ক্ষেত্ৰত হলে এইটো নহয় কাৰণ ৰচনাৰ অকল সেই দিশৰ প্ৰতিয়ে তেওঁ 'সচেতন' নহয়, তেওঁ নিজৰ সৃষ্টিকৰ্মৰ প্ৰতিও 'সচেতন'। ওপৰত উল্লেখিত তালিকাত লিপিবদ্ধ কৰা 'খুটিনাটিৰ' ধাৰণা 'সচেতনতাৰ' ধাৰণাৰ প্ৰতিপক্ষহিচাপে ব্যৱহৃত হৈছে।

৪৩। 'Unconscious does not respond to unconscious; no swarms of inarticulate feelings are aroused. The immediate appeal of Jonson is to the mind; his emotional tone is not in the single verse but in the design of the whole.'
—*Essay on Jonson*

ইলিয়টৰ মতে কবিৰ কাৰণে ইন্দ্ৰিয়বোৰ আৱশ্যকীয় আৰু বিশ্বাসযোগ্য। যিজন কবিয়ে চিন্তা কৰে সেইজনেহে চিন্তা কৰা বস্তুৰ ভাবময় শব্দ বিচাৰি পায়। কিন্তু তেওঁ যেতিয়া কয় যে কবি চিন্তনৰ প্ৰতি বাধ্য-বাধক ৰূপত অনুৰাগী নহয়, তেতিয়া অসঙ্গতিটো ওপৰতে ওলাই থকা দেখা যায়। তেওঁ যেতিয়া কয় যে শ্বেক্স্‌পীয়াৰ নাইবা ডান্টে কোনো জনেই প্ৰকৃতাৰ্থত চিন্তা কৰা নাছিল তেতিয়া তেওঁৰ উক্তি এই অৰ্থত সত্য যে যেতিয়া সৃষ্টিকৰ্ম সম্পন্ন কৰা হয় তেতিয়া অভিজ্ঞতাবোৰৰ প্ৰতি কবিৰ একপ্ৰকাৰ উদাসীনতা থাকে। মেটাফিজিকেল কবিসকলৰ বিষয়ে লিখোঁতে ইলিয়টে এনেদৰে মত প্ৰকাশ কৰিছিল।

টেনিছন আৰু ব্ৰাউনিং কবি; কিন্তু এটা গোলাপৰ গন্ধৰ দৰে তেওঁলোকে ততালিকে চিন্তনীয় বস্তুবোৰ অনুভৱ নকৰে। ডনৰ মনত এটা চিন্তা একপ্ৰকাৰ অভিজ্ঞতা; ইয়ে তেওঁৰ ক্ষেত্ৰত ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্যতাৰ সংস্কাৰ সাধন কৰিছিল। যেতিয়া কবিমন সৃষ্টিকৰ্মৰ কাৰণে সম্পূৰ্ণৰূপে প্ৰস্তুত তেতিয়া এই মনে বিভিন্ন অভিজ্ঞতাবোৰৰ মাজলৈ সংলগ্নতা আনে কাৰণ সাধাৰণ মানুহৰ অভিজ্ঞতাবোৰ বিশৃঙ্খল আৰু খণ্ডিত। এজন সাধাৰণ লোকে প্ৰেমত পৰে নাইবা স্পিনোজাৰ পুথি পঢ়ে। তেওঁৰ ক্ষেত্ৰত এই দুটা অভিজ্ঞতা সম্পূৰ্ণৰূপে পৃথক আৰু পৰস্পৰে পৰস্পৰৰ প্ৰতি কৰিবলগীয়া একো নাই।* এইদৰে টাইপৰাইটাৰৰ শব্দ নাইবা ৰন্ধন-কাৰ্যৰপৰা ওলোৱা সুগন্ধৰ মাজতো একো পাৰস্পৰিক সম্বন্ধ দেখোঁতে নাই। কিন্তু কবিৰ মনত এই বিভিন্ন ধৰণৰ অভিজ্ঞতাবোৰেও সংযুক্ত হৈ নতুন নতুন ৰূপ গ্ৰহণ কৰে। সপ্তদশ শতিকাৰ কবিসকলে যিসকল ষোড়শ শতিকাৰ নাট্যকাৰসকলৰ পৰৱৰ্তী লেখক আছিল, সেইসকলৰ এনেকুৱা এটা মানসিক সংস্থান আছিল যিহৰ কাৰণে তেওঁলোকে যেই সেই অভিজ্ঞতাকে গ্ৰহণ কৰিব পাৰিছিল।

অভিজ্ঞতাৰ মিলনৰ ধাৰণাটো টি এছ্‌ ইলিয়টৰ নতুন ধাৰণা নহয়। ই কোলেৰিজৰ সৃষ্টিধৰ্মী কল্পনাৰ লগত প্ৰায়েই একে। বিভিন্ন ধৰণৰ ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্যতাৰ ধাৰণাও তেওঁৰে প্ৰশংসাৰ পাত্ৰ বোড্‌লেয়াৰৰপৰা তেওঁ পাইছিল।

The use of Poetry and The use of Criticism পুথিত

ইলিয়টে লিখিছে যে কবি আৰু দাৰ্শনিকৰ কাম একেটা মূৰৰ মাজতে নহৈ দুটাৰ মাজত হলে কামটো সুসম্পন্ন হয়। তথাপি সাহিত্য আৰু নৈতিকতা সম্পূৰ্ণৰূপে বিচ্ছিন্ন হোৱাটো তেওঁ পছন্দ নকৰে। সাহিত্যৰ এক প্ৰকাৰ নৈতিক গুণ আছে। এইটো সঁচা কথা যে প্ৰচলিত নৈতিক আদৰ্শই কবিতা বাগাড়ম্বৰপূৰ্ণ কৰিব পাৰে। কিন্তু মহৎ কবিসকলে আমাক সদায় এক প্ৰকাৰ উচ্চ নৈতিকতা দান কৰে। "সাহিত্যৰ সুগভীৰ নৈতিকতা লেখকৰ চেতন নৈতিক-বিচাৰ-প্ৰসূত নহয় কিয়নো এনে বিচাৰ ব্যক্তিমনৰ উপৰিভাগৰ বিচাৰহে। তথাপি কব লাগিব যে সকলো প্ৰথম শ্ৰেণীৰ কবিতাৰে নৈতিকতাৰ লগত সম্বন্ধ আছে।"[৪৪] কলাকৌশলৰ প্ৰতি সদা-সচেতন হোৱাৰ ফলতে কবিয়ে এনে নৈতিক গুণৰ অধিকাৰী হ্বব পাৰে। জৰ্জীয়ান কবিসকলৰ ক্ষেত্ৰত কলাকৌশলৰ প্ৰতি অনুৰাগৰ অভাৱ পৰিলক্ষিত হৈছিল। ইয়াৰ ফলতে নৈতিকতাৰ দিশতো তেওঁলোক কৌতূহলশূন্য হৈ পৰিছিল। কিন্তু কলাকৌশলৰ প্ৰতি সদা-সচেতন হৈ কবিয়ে কেনেকৈ গভীৰ নৈতিক দৃষ্টিভঙ্গী লাভ কৰিব পাৰে—এনে এটা প্ৰশ্ন সচৰাচৰ মনত জাগে। ইলিয়টে কয় যে কলাকাৰে পৰম্পৰাৰ লগত সজীৱ সম্বন্ধ স্থাপন কৰিব লাগে। যদি কবিয়ে যথাযথভাৱে পৰম্পৰাৰ লগত সঙ্গতি স্থাপন কৰে তেন্তে যেতিয়া তেওঁৰ চেতন মনে অচেতন মনৰপৰা উদ্ভৱ হোৱা চিত্ৰসমূহ বিষয়ভুক্ত কৰিবলৈ চেষ্টা কৰে তেতিয়া আপোনা-আপুনিয়ে নৈতিকতাৰ ছাপ তাৰ ওপৰত পৰিব। ইলিয়টে লিখিছে যে কলাকৌশলে যি বুজায় তাত কবি মৌলিক হব লাগে, অৰ্থাৎ যিথিনি কথা কোৱাৰ আৱশ্যক অকল সেই-খিনিতে নাইবা যিথিনি তেওঁৰ অন্তৰত থকা অস্পষ্ট ভ্ৰূণে মনৰ ওপৰলৈ তুলি আনে, তাতে মৌলিক দৃষ্টিৰ প্ৰকাশ হব লাগে কাৰণ এই ভ্ৰূণে অৱশেষত শব্দাশ্ৰিত হৈ কবিতাৰ ৰূপ পায়। চি কে ষ্টীদে কবিকৰ্মক জন্মৰ লগত তুলনা কৰিছে। এই জন্মত চেতন

৪৪। "The most profound moral quality of literature does not proceed from the author's conscious moral judgments for these judgments are of the surface mind of the personality. Yet all first rate poetry is occupied with morality."
—*The New Poetic*—Chapter 6

মনে ধাইমাকৰ কাম কৰে। সকলো ভাল কবিতাৰে মাজত এনে কিছুমান আচৰিত ধৰণৰ বস্তু থাকে যিবোৰ বস্তু স্বয়ং স্ৰষ্টাৰ কাৰণেও আচৰিত। কোন ক্ষেত্ৰবণৰ্বা চিত্ৰকল্প আৰু সেইবোৰৰ অৰ্থ ওলাই আছে তাৰ বিষয়ে কবিয়েও নাজানে।

ইলিয়টে কাব্যৰ তিনিটা স্বৰৰ (voices) মাজত পাৰ্থক্য উলিয়াবলৈ চেষ্টা কৰিছে। প্ৰথম স্বৰটো হল কবিয়ে আনৰ আগত নকৈ নিজকে নিজে কোৱা কথা। দ্বিতীয়টো হল কবিয়ে কিছুমান শ্ৰোতাক সম্বোধন কৰা স্বৰ। তৃতীয় স্বৰটো হল কবিয়ে কবিতাত কথা কোৱা নাট্যচৰিত্ৰ এটা সৃষ্টি কৰা কাৰ্য্যত ব্যৱহৃত স্বৰ। তৃতীয় স্বৰটোৰ সম্বন্ধ ইলিয়টৰ নাটকৰ লগত, দ্বিতীয়টো হল কোৰাছ সম্বন্ধীয় স্বৰ কিন্তু প্ৰথম স্বৰটোৰ বিষয়ে ইলিয়টে তেওঁৰ কোনো গ্ৰন্থৰ উল্লেখ কৰা নাই। দ্বিতীয় স্বৰযুক্ত কবিতাৰ এটা সামাজিক উদ্দেশ্য আছে। প্ৰথম স্বৰৰ কবিতা যি কবিতাত আনৰ আগত কোৱাৰ কোনো সঙ্কেত বিচাৰি পোৱা নাযায়, সেই কবিতা বিশদৰূপে বিশ্লেষণযোগ্য। কাব্য-ৰচনাৰ প্ৰক্ৰিয়া সম্বন্ধে ইলিয়টে দিয়া বৰ্ণনা তলত উদ্ধৃত কৰা হল।

"জাৰ্মান কবি গটফ্ৰিড্ বেনে *Probleme der Lyrik* অৰ ওপৰত দিয়া এটা উপাদেয় বক্তৃতাত গীতিকবিতাকে প্ৰথম স্বৰৰ কবিতা বুলি অভিহিত কৰিছে।"

"এই বক্তৃতাটোতে হেৰ বেনে প্ৰশ্ন কৰিছে কাবো উদ্দেশ্যে নিলিখা কবিতা লেখকজনে বাৰু কিহক লৈ কবিতা আৰম্ভ কৰে? তেওঁ কয় যে এহাতে প্ৰথমতে এটা জড় ভ্ৰূণ বা সৃষ্টিধৰ্মী বীজ আৰু আনহাতে থাকে ভাষা, অৰ্থাৎ কবিয়ে ইচ্ছা মতে ব্যৱহাৰ কৰিব পৰা শব্দ-সম্পদ। তেওঁৰ মনৰ মাজত কিবা এটা যেন অঙ্কুৰিত হৰ ধৰিছে, যিটোৰ কাৰণে তেওঁ উপযুক্ত শব্দ পাব লাগে। কিন্তু উপযুক্ত শব্দকেইটা নোপোৱালৈকে কেনে শব্দ তেওঁক লাগে সেই কথা তেওঁ নাজানে। যেতিয়ালৈকে উচিত শব্দবোৰ উপযুক্তভাৱে বিন্যস্ত নহয় তেতিয়ালৈকে ভ্ৰূণটোকো তেওঁ চিনাক্ত কৰিব নোৱাৰে। যেতিয়া শব্দবোৰ পোৱা যায় তেতিয়া যি বস্তুটোৰ কাৰণে শব্দবোৰ বিচৰা হৈছিল সেই বস্তুটো নাইকিয়া হৈ গৈছে আৰু আমি তাৰ ঠাইত পাইছোঁ কবিতাটো। যি সৃষ্টিকৰ্ম আৰম্ভ

হয় সেই বস্তুটো সাধাৰণতে বুজা ভাব (emotion) নহয়; ই এটা ধাৰণাও নহয়, ই বেদোজৰ দুশাৰী কবিতা অলপ বেলেগ অৰ্থত ব্যৱহাৰ কৰিলে অন্ধকাৰৰ মাজত থকা এটা সজীৱ দেহহীন শিশু যিটো শিশুৱে ভেকুলিৰ দৰে চিঞৰি কৈছে 'মই কি হম?"[৪৫]

ইলিয়টে কৈছে, "মই গটফ্ৰিড্ বেনৰ লগত এক মত কিন্তু মই ইয়াতকৈ অলপ দূৰলৈ যাম। যেতিয়া কবিতাটো শিক্ষামূলক বৰ্ণনামূলক নাইবা কোনো সামাজিক উদ্দেশ্য প্ৰণোদিত নহয়, তেতিয়া ছন্দৰ মাজেদি এই অস্পষ্ট মনোবেগটো প্ৰকাশ কৰাৰ মাজতে কবি সম্পূৰ্ণৰূপে আবদ্ধ আৰু ইয়াৰ বাবে তেওঁ শব্দ-সম্পদ, সেইবোৰৰ ইতিহাস, সেইবোৰৰ অৰ্থ-প্ৰকাশ ক্ষমতা আৰু সুৰ সকলোকে ব্যৱহাৰ কৰে। তেওঁ যেতিয়ালৈকে কোৱা নাই তেতিয়ালৈকে তেওঁ কি কব লাগে নাজানে…। তেওঁ যেন এটা বোজাৰ তাড়না অনুভৱ কৰে আৰু যাতনাৰ উপশম লাভ কৰিবলৈ তেওঁ ইয়াক জন্ম দিব লাগিব, তেওঁক যেন এটা দৈত্যই আগুৰি আছে যাৰ আগত তেওঁ নিজকে শক্তিহীন বুলি অনুভৱ কৰে কাৰণ ইয়াৰ প্ৰথম দৰ্শনত মুখ নাই, নহয়, একেবাৰেই নাই আৰু যিবোৰ শব্দৰ সহায়ত তেওঁ কবিতা ৰচনা কৰে সেইবোৰে

৪৫। What, asks Herr Benn, in this lecture, does the writer of such a poem addressed to no one start with? There is first, he says, an inert embryo or creative germ and, on the other hand, the language, the resources of the words at the poet's command. He has something germinating in him for which he must find words, but he cannot know what words he wants until he has found the words; he cannot identify this embryo until it has been transformed into an arrangement of the right words in the right order. When you have the words for it, the thing for which the words had to be found has disappeared, replaced by a poem. What you start from is nothing so definite as an emotion, in the ordinary sense; it is still more certainly not an idea; it is —to adopt two lines of Beddoes to a different meaning—a

bodiless child full of life in the gloom
crying with frog-voice, 'what shall I be'?"

যেন এই দানৱক দূৰলৈ খেদি পঠায়। আন কথাত কবলৈ গ'লে, আনক কিছু কোৱাৰ অৰ্থে নহয়, কিন্তু তীব্ৰ অস্বস্তিৰপৰা মুক্তি পাবলৈ কবিয়ে সকলো দুখকষ্টৰ মাজলৈ আহে আৰু যেতিয়া শুদ্ধৰূপত শব্দবোৰ বিন্যস্ত কৰা হয় অথবা, যি বিন্যাসটোকে তেওঁ শ্ৰেষ্ঠ বিন্যাস বুলি গ্ৰহণ কৰে, তেতিয়া তেওঁ মুহূৰ্তৰ বাবে ক্লান্তি, তুষ্টি, মুক্তি আৰু যেন কিবা ধ্বংসৰ সমীপলৈ অহা এটা ভাব অনুভব কৰিব পাৰে, যি অৱস্থাটোক বৰ্ণনা কৰা নাযায়।"[৪৬]

গতিকে দেখা যায় যে প্ৰথম স্বৰৰ কবিতা নৈৰ্ব্যক্তিক। চিৰন্তন বস্তুক লাভ কৰিবলৈ এনে কবিতা বহিৰ্মুখী নহৈ অন্তৰ্মুখী হয়। এই নৈৰ্ব্যক্তিক স্বৰটোক আভ্যন্তৰীণ স্বৰ বুলি ভুল কৰিব নালাগে কাৰণ পাছৰটো মতামতৰ স্বৰ। নৈৰ্ব্যক্তিক স্বৰ মনৰ গভীৰতম প্ৰদেশৰপৰা আহে। ই আত্মাৰ স্বৰ, যি আত্মা তেওঁৰ অস্তিত্বৰ এটা অংশ অথচ যিটো তেওঁৰ নিজৰে অজ্ঞেয়। চিন্তাৰ মাজেদি ই নিজকে প্ৰকাশ নকৰে কিন্তু ই প্ৰকাশিত হয় বিচিত্ৰ

৪৬। I agree with Gottifried Benn and I would go a little further. In a poem which is neither didacticn nor narrative and not animated by other social purpose, the poet may be concerned solely with expressing in verse—using all the resources of words, with their history, their connotations, their music—this obscure impulse. He does not know what he has to say until he has said it···He is oppressed by a burden which he must bring to birth in order to obtain relief, he is haunted by a demon, a demon, against which he feels powerless, because in its first manifestation it has no face, no more, nothing; and the words, the poem he makes are a kind of · exorcism of this demon—In other words, again, he is going to all that trouble, not in order to communicate with any one but to gain relief from acute discomfort, and when the words are finally arranged in their right way or in what he comes to accept as the best arrangement he can find—he may experience a moment of exhaustion, of appeasement, of absolution and of something very near annihilation which is in itself indescribable.

অভিজ্ঞতাৰ অনুভূতিৰ পুনৰ্নিৰ্মাণৰ মাজত। এনে পুনৰনিৰ্মিত অনুভূতিৰ অৱলম্বনতে ৰচিত হয় কবিতা।

এটা কবিতাৰ মাজতে প্ৰথম আৰু দ্বিতীয় স্বৰ ওচৰা-ওচৰিকৈ থাকিব পাৰে। নাটকৰ বিভিন্ন খণ্ডত এই তিনিওটা স্বৰকে শুনিবলৈ পোৱা যায়।

ইলিয়টে আৰ্টৰ স্বয়ংক্ৰিয়তাৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিছে। কিন্তু সমালোচনাৰ ক্ষেত্ৰত তেওঁ দুটা মানদণ্ড চকুৰ আগত ৰাখিছে—এটা নন্দনতাত্ত্বিক আৰু আনটো দাৰ্শনিক। *Religion and Literature* নামক ৰচনাত তেওঁ লিখিছে যে আমি বসতি কৰা এই যুগত নীতি আৰু ধৰ্ম সম্বন্ধীয় কথাত সৰ্বজনৰ সম্মতিৰ প্ৰশ্ন নুঠে। গতিকে খ্ৰীষ্টিয়ান পাঠকসকলে কল্পনা-প্ৰসূত সৃষ্টিক নৈতিক আৰু ধৰ্মীয় মানদণ্ডেৰে বিচাৰ কৰি চাব লাগে। "সাহিত্যৰ মহত্ত্ব অকল সাহিত্যিক মানদণ্ডেৰে নিৰূপণ কৰা নাযায় কিন্তু বস্তুটো সাহিত্য হয়নে নহয় তাকেহে সাহিত্যৰ মানদণ্ডই বুজাবলৈ সক্ষম।"[৪৭]

ৰেণে ওৱেলেকে কোৱাৰ দৰে ওপৰৰ উক্তিটোৱে এটা সৃষ্ট বস্তু আৰ্ট হয়নে নহয় তাৰ নিৰূপণ কৰিবলৈকেহে যেন সাহিত্য-সমালোচনা সমৰ্থ। সাহিত্যৰ মহত্ত্ব জুখিবলৈ আমি যেন নৈতিক বা ধৰ্মীয় আদৰ্শৰ ওচৰ চাপিব লাগিব। ওৱেলেকৰ মতে ইলিয়টে সাহিত্যৰ মূল্য-নিৰূপণৰ কোনো মানদণ্ড দি যাব পৰা নাই আৰু যি মানদণ্ড লৈ তেওঁ সমালোচনাত প্ৰবৃত্ত হৈছে সেইটো তেওঁৰ ব্যক্তিগত মানদণ্ডহে। ওৱেলেকৰ মত কিছু পৰিমাণে সমৰ্থনযোগ্য হলেও সম্পূৰ্ণৰূপে সমৰ্থনযোগ্য নহয়। এইটো সঁচা কথা যে সমালোচনাৰ ইতিহাসলৈ ইলিয়টৰ বৰঙণি তেওঁৰ কাব্যিক প্ৰতিভাৰ দৰে সমুজ্জ্বল নহয়। এজন সংস্কাৰক হিচাপে তেওঁ নিজে নিজৰ ওপৰত যি দায়িত্বৰ বোজা জাপি দিছে তাৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত কব লাগিব যে ৰুচিৰ উন্নয়ন-সাধন আৰু প্ৰকৃত সমালোচনাৰ বাটত আগবঢ়াৰ কাৰণে তেওঁ যি ইঙ্গিত দিছে তাৰ মূল্য স্বীকাৰ নকৰি উপায় নাই। অকল কলা-কৌশলৰ মানদণ্ডই

৪৭। The greatness of literature cannot be determined soley by literary standards ; though we must remember that whether it is literature or not can be determined only by literary standards."

যে সৃষ্টিৰ মহত্ত্ব জুখিব নোৱাৰে এই কথাও সত্য। শ্ৰেষ্ঠত্ব নিৰূপণৰ বাবে লাগে মহত্ত্ব বা উদাত্ততাৰ ব্যঞ্জনা।

জন ক্ৰো ৰেনছামৰ মতে ইলিয়টৰ সমালোচনা-পদ্ধতি মনোবৈজ্ঞানিক। ফলপ্ৰসূ অভিজ্ঞতা লাভৰ মাজতে ই সীমিত। উইন্টাৰছৰ মতে শিল্প-প্ৰক্ৰিয়া হল কলা-কৌশলৰ সহায়ত লাভ কৰা মানব-অভিজ্ঞতাৰ নৈতিক মূল্যায়ন। এনে কৌশলৰ বলতে মূল্যায়ন হয় বেছি স্পষ্ট অথচ চমু। নিজৰ বুদ্ধিশক্তিৰ সহায়ত কবিয়ে অভিজ্ঞতা বুজিবলৈ চেষ্টা কৰে। এইবোৰ অভিজ্ঞতাই অনুভূতিযুক্ত হৈ কাব্যত উপস্থাপিত হয়।

নিজৰ যুগতে দেখিবলৈ পোৱা বিশৃঙ্খলা আৰু অসংলগ্নতাৰ প্ৰতিচ্ছবি ইলিয়টে দাঙি ধৰিছে। কিন্তু কবিৰ কৰ্তব্য সাধাৰণতে তেওঁৰ যুগৰ সীমাবদ্ধতাই আগুৰি ৰাখিছে। এই সীমাবদ্ধতাৰ ওপৰলৈ উঠি এক যুক্তিপূৰ্ণ মানদণ্ডেৰে অভিজ্ঞতাবোৰ জুখি সেইবোৰ আনৰ আগত প্ৰকাশ কৰাৰ দায়িত্ব কবিৰ। এই দায়িত্ব পালনৰ বাবে ইলিয়ট সচেষ্ট আছিল।

ষষ্ঠ অধ্যায়

মধ্য-বিংশ শতিকাৰ চিন্তা-নায়কসকল

জঁ্যা পল ছাট্রে (১৯০৫—)

চিৰাচৰিত পদ্ধতিৰ দিশৰপৰা জঁ্যা পল ছাট্রে নন্দনতাত্ত্বিক লেখক নহয় যেন লাগিলেও দর্শন আৰু সাহিত্যৰ প্রতি থকা তেওঁৰ দৃষ্টিভঙ্গীৰ প্ৰভাৱ এচাম লোকৰ ওপৰত ভালকৈ পৰিছে। জাৰ্মান অধিকৃত অঞ্চলত বসতি কৰা আৰু যুদ্ধোত্তৰ যুগত উপস্থিত হোৱা নানা তৰহৰ যাতনাৰ অভিজ্ঞতা তেওঁ ভালকৈ পাইছিল। ফ্রান্সৰ এনে এক অন্ধকাৰ যুগৰ অভিজ্ঞতাৰ ফলতেই দর্শন আৰু সাহিত্যৰ প্ৰতি থকা তেওঁৰ দৃষ্টিভঙ্গী নিৰূপিত হৈছে বুলি কিছুমান সমালোচকে মত প্ৰকাশ কৰিছে। সি যি কি নহওক সাহিত্যৰ প্ৰতি থকা ছাট্রেৰ দৃষ্টিভঙ্গীয়ে যে এটা নতুন চিন্তাৰ সমল যোগাইছে তাক নকৈ নোৱাৰি। *What is Literature* নামক পুথিত তেওঁ লিখিছে যে পাঁচ বছৰ যেনে পৰিস্থিতিৰ মাজত তেওঁলোকে মোহান্ধৰ দৰে কটাইছিল তাৰ প্ৰভাৱ পৰবৰ্তী কালতো তেওঁলোকে এৰাব পৰা নাছিল। এইবাবে ছাট্রে আৰু তেওঁৰ সতীৰ্থসকলে এক প্ৰকাৰ চৰম পৰিস্থিতিৰ সাহিত্য সৃষ্টি কৰিবলৈ বদ্ধপৰিকৰ হৈছিল। তেওঁলোকে স্বীকাৰ কৰিছিল যে যুগৰ প্ৰভাৱে তেওঁ-লোকক তেনে কৰিছিল। তেওঁলোক আছিল মেটাফিজিকেল লেখক। বহুতেই হয়তো মেটাফিজিকেল শব্দটো লৈ আপত্তি দৰ্শাব কিন্তু ছাট্রে এই শব্দটো অভিজ্ঞতাৰ অতীত কিছুমান অসাৰ্থক আলোচনাৰ অৰ্থত ব্যৱহাৰ কৰা নাই। তেওঁৰ মতে ই এটা মানবীয় অৱস্থাৰ সামগ্ৰিক ৰূপ-গ্ৰহণৰ সজীৱ প্ৰচেষ্টা। সময়ৰ নিষ্ঠুৰতা আৰু পাৰিপাৰ্শ্বিকতাৰ নিৰ্দ্দয়তাৰ মাজত এই লেখকসকলে অনুভৱ কৰিছিল নিঃসঙ্গতা আৰু ইয়াৰে ফলত তেওঁলোকে মানৱৰ অৱস্থাৰ মাজত দেখিবলৈ পাইছিল অসঙ্গতি আৰু অন্ধকাৰ। এইবাবে তেওঁলোকে সৃষ্টি কৰিব খুজিছিল এক প্ৰকাৰ নতুন ধৰণৰ সাহিত্য যাক বুলিব পৰা যায় **literature of great circumstances**। বৰ্তমান

যুগত প্ৰধান প্ৰশ্ন হল কেনেকৈ মানুহে নিজকে ইতিহাসত আৰু ইতিহাসৰ কাৰণে এজন মানুহ কৰি গঢ়ি তুলিব পাৰে (a man in, by or for history)। এনে এটা সমস্যা দাৰ্শনিক দৃষ্টিভঙ্গীৰপৰা বিচাৰ বিবেচনা কৰিব পৰা যায়। কিন্তু লেখকসকলৰ হলে নতুন ধৰণৰ প্ৰকাশ-মাধ্যম আৰু বিভিন্ন কলা-কৌশল আছে।

পূৰ্বণি লেখকসকলে তেওঁলোকৰ উপন্যাসত কালানুক্ৰমিক উপস্থাপনৰ প্ৰতি নজৰ ৰাখিছিল যাতে পাঠকসকলে সহজতে যুক্তিৰ অনুক্ৰম আৰু ঘটনা-বিন্যাসৰ সূত্ৰ কোনো বাধা নোহোৱাকৈ ধৰিব পাৰে। এই লেখকসকলে সাধাৰণতে অতীতৰ কথাকে লিখিছিল। কিন্তু জীৱনৰ দুৰ্বকতা আৰু পাশৱিকতাই জীৱনৰ এই কালৰো প্ৰকাশ বিচাৰে। মৃত অতীতৰ কথা কৈ ছাটে্ৰয়ে পাঠকক আনন্দ দান কৰিব নোখোজে। প্ৰত্যেক চৰিত্ৰই একো একোখন ফান্দ হওক যাতে পাঠক সেই ফান্দত আবদ্ধ হয়। তেওঁক এটা চেতনাৰপৰা আনটো চেতনালৈ ঠেলি দিয়া হওক। তেওঁ এখন স্বয়ং-সম্পূৰ্ণ ব্ৰহ্মাণ্ডৰপৰা আন এখন ব্ৰহ্মাণ্ডলৈ গতি কৰক। নায়কসকলৰ অনিশ্চয়তাৰ বিষয়ে তেওঁ অনিশ্চয় হৈ থাকক; তেওঁ এইসকলৰ তাড়নাৰ-দ্বাৰা তাৰিত হওক। চমুকৈ কবলৈ গলে, তেওঁ অনুভৱ কৰক যে তেওঁ-লোকৰ প্ৰত্যেক মানসিক অৱস্থাই আৰু মনৰ প্ৰত্যেক গতিয়ে সকলো মানৱজাতিকে সামৰি লয়।[১]

যদিও আৰ্টক সভ্যতাৰ এটা চিন বুলি গ্ৰহণ কৰা হয় তথাপি স্বেচ্ছাচাৰী

১। Let every character be a trap, let the reader be caught in it and let him be tossed from one consciousness to another as from one absolute and irremediable universe to another similarly absolute; let him be uncertain of the very uncertainty of the heroes, disturbed by their disturbance, flooded with their present, docile beneath the weight of their future, invested with their perceptions and feelings as by high insurmountable cliffs. In short, let him feel that everyone of their moods and every movement of their minds encloses all mankind.

—*What is Literature*

সমাজত ই এক প্ৰকাৰ শ্ৰেষ্ঠ বিলাস। আধুনিক যুগত এনে সাধুৱে নিজৰ পবিত্ৰ সত্তা হেৰুৱাই পেলাইছে। "লেখন-কাৰ্য জীৱন নহয়; আৰু ই জীৱনৰপৰা আঁতৰি প্লেটোৰ পৰমাৰ্থিক তত্ত্বৰ ধ্যান আৰু স্থিতিশীল জগতৰ সৌন্দৰ্য্যৰ স্বৰূপ নিৰ্ণায়ক কাৰ্য্যও নহয়।"[২] কিন্তু ই এটা ব্যৱসায়ৰ অভ্যাস। ই এনে এটা ব্যৱসায় যি ব্যৱসায়ত শিক্ষা-নবিছ হোৱাৰ আৱশ্যকতা আছে, যিহত নেৰানেপেৰা কৰ্মশক্তি, ব্যৱসায়িক চেতনা আৰু দায়িত্ববোধৰ আৱশ্যক হয়।

লেখকৰ দায়িত্ববোধ এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ কথা। সমাজে এই দায়িত্ব লেখকৰ ওপৰত ন্যস্ত কৰে। সৃষ্টিধৰ্মী সাহিত্য সদায় সমাজ-সচেতন আৰু ইয়ে সৃষ্টিধৰ্মী কাৰ্য হিচাপে মানৱ-চৰিত্ৰ ৰূপায়িত কৰে। সামাজিক অৱস্থাই আধুনিক যুগৰ লেখকসকলক ঐতিহাসিক পৰিস্থিতিৰ মাজত থকা মানৱৰ অস্তিত্ব আৰু কাৰ্যৰ সম্বন্ধৰ ওপৰত আলোকপাত কৰিবলৈ আগুৱাই দিছে। মানুহে যি কৰে সেয়েই জানেঁ। তেওঁ? এজন মানুহে নিজকে কেনেভাৱে তৈয়াৰ কৰে? আধুনিক সমাজত কোন ক্ষেত্ৰত মানুহ কামৰপৰা আঁতৰত থাকে? মানুহে কি কৰা উচিত? আজি মানুহৰ আগত কি লক্ষ্য থকা উচিত? কি উপায়ে এই লক্ষ্যত উপনীত হব পাৰি? নিগ্ৰহৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত এখন সমাজত উপায় আৰু লক্ষ্যৰ সম্বন্ধ কি? এই ধৰণৰ নানা তৰহৰ প্ৰশ্নই আধুনিক লেখকক ব্যতিব্যস্ত কৰি তোলে আৰু সমাজে তেওঁলোকৰপৰা বিচাৰে এনে ধৰণৰ প্ৰশ্নৰ সমাধান।

যেতিয়া খোলা মন লৈ লেখকসকলে এনেবোৰ প্ৰশ্নৰ ওচৰ চাপে তেতিয়া তেওঁলোকৰ প্ৰধান লক্ষ্য কেতিয়াও আনৰ সন্তুষ্ট দান হব নোৱাৰে। আন হাতে তেওঁলোকে আনৰ থং তুলিবও পাৰে কাৰণ তেওঁলোকে কিছুমান সিদ্ধান্তত উপনীত নহৈ অনুসন্ধানৰ আৱশ্যকতাৰ ওপৰত গুৰুত্ব আৰোপ কৰে। তেওঁলোকে এনে কিছুমান অভিজ্ঞতা উপস্থাপিত কৰে যিবোৰৰ পৰিণতি অনিশ্চয়তাৰ মাজতে লুকাই পৰে। অত্যাচাৰ আৰু প্ৰশ্নৰ ফল পাঠকৰ কাৰণে উপভোগ নহয় কিন্তু প্ৰশ্ন আৰু অত্যাচাৰহে।

২। Writing is not living. Neither is it running away from life in order to contemplate Platonic essences and the archetypes of beauty in a world of rest.

যদি লেখকসকলৰ প্ৰচেষ্টা কৃতকাৰ্য হয় তেন্তে তেওঁলোকৰ লেখাত আনন্দানুভূতি পোৱা নাযাব, পোৱা যাব ভ্ৰান্তিৰ অবসাদ।

ছাৰ্ত্ৰৰ মতে কৰ্মই অস্তিত্বৰ বিকাশ সাধন কৰে (doing reveals being)। ১৯৪৭ চনত লেখকসকলে জগতখন গ্ৰহণ কৰিব খোজা নাছিল, তেওঁলোকে তাৰ পৰিবৰ্তন বিচাৰিছিল কাৰণ ইয়াক পৰিবৰ্তন কৰিব খোজা চেষ্টাৰ মাজতে অস্তিত্বৰ অন্তৰ্নিহিত কথা প্ৰকাশিত হয়। হিডেগাৰে কৈছে "এজনে হাতুৰীৰ বিষয়ে ভালকৈ জানে, যেতিয়া তেওঁ হাতুৰীৰে কোবায়। আৰু তেওঁ গজালটোৰ বিষয়ে জানে যেতিয়া তেওঁ তাক বেৰত মাৰে। তাৰোপৰি তেওঁ বেৰখনো জানে যেতিয়া তেওঁ গজালটো ইয়াত মাৰে।" জীৱন আৰু জগত—এই দুয়োটাকে কাৰ্যৰ মাজেদিহে ভালকৈ জনা যায়। গতিকে ছাৰ্ত্ৰেয়ে উপদেশ দিছে যে পাহাৰখনৰ বিষয় জানিব খুজিলে কোনোবাই ইয়াত বগাব চেষ্টা কৰক নাইবা আকাশীযানৰ চালক ইয়াৰ ওপৰেদি উৰি যাওক।

বুৰ্জোৱা সাহিত্যৰ কলাকৌশলৰ প্ৰতি ছাৰ্ত্ৰৰ সমৰ্থন নাই কাৰণ ইয়াৰ মাজত আছে এক প্ৰকাৰ নিয়ামক দৰ্শন (deterministic philosophy)। যি ঠাইত নিয়ামক নাইবা নিয়ন্ত্ৰণাধীন কল্পনা আছে তাত মানুহক নিজৰ ভৱিষ্যত গঢ় দিবপৰা স্বাধীন আৰু মুক্ত ব্যক্তি বুলি বিবেচনা কৰা নহয়। মানৱৰ স্বাধীনতাৰ দিশত গুৰুত্ব দান কৰা দৰ্শনৰ ওপৰত ছাৰ্ত্ৰৰ বিশ্বাস। উপন্যাসত চিত্ৰিত নৰ-নাৰীবোৰৰ নিজৰ ভাগ্য গঢ় দিয়াৰ স্বাধীনতা থাকিলেহে সেইবোৰ চৰিত্ৰই প্ৰকৃত জীৱনৰ নৰ-নাৰীৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰিব পাৰে। ছাৰ্ত্ৰেয়ে লিখিছে, "যদি মই সন্দেহ কৰোঁ যে নায়কৰ ভৱিষ্যত কাৰ্যবোৰ আগতে জন্মসূত্ৰে, সামাজিক প্ৰভাৱে নাইবা আন কোনো সংগঠনে নিৰ্দ্দিষ্ট কৰি থৈছে তেন্তে মোৰ মনৰ সকলো উৎসাহ দমি যায় আৰু তেতিয়া মই মাথোন এখন জড়-প্ৰকৃতিৰ পুথি পঢ়াতহে ৰত হৈ আছোঁ বুলি ধাৰণা হয়।"[৩]

৩। "If I suspect that the hero's future actions are determined in advance by heredity, social influence and some other mechanism, my own tide ebbs back into me; there remains only myself, reading and persisting, confronted by a static book." —*What is literature*

যি তত্ত্বই মানুহৰ স্বাধীনতা গ্ৰহণ নকৰে সেই তত্ত্বৰ প্ৰতি ছাৰ্ত্ৰৰ সমাদৰ নাই। তেওঁ বুজে যে আধুনিক যুগত মনোবৈজ্ঞানিক আৰু অৰ্থনৈতিক দুয়ো ধৰণৰে নিয়ন্ত্ৰণ আছে। এই দুয়ো ধৰণৰ নিয়ন্ত্ৰণৰে তেওঁ বিৰোধী। ছাৰ্ত্ৰে এনে এজন লেখক যিজনৰ বামপন্থী চিন্তাধাৰাৰ প্ৰতি সমৰ্থন থাকিলেও তেওঁ স্পষ্ট ভাষাত মাৰ্ক্সীয় অৰ্থনৈতিক নিয়ন্ত্ৰণ-তত্ত্ব মানি লোৱা নাই। তেওঁ বিশ্বাস কৰে যে কাল্পনিক সাহিত্যৰ নিমিত্তে মানুহৰ স্বাধীনতাৰ আৱশ্যক। এনে স্বাধীনতাৰ চৈতন্য মানুহে জীৱনত সাহসেৰে বহন কৰা ইয়াৰ বোজাৰ লগত সম্পৰ্কযুক্ত। ইয়াক উপকৰ্ষাকৈ লব নালাগে। "তেওঁ এজন ৰচনা-লেখকেই হওক, পুস্তিকা ৰচকেই হওক, ব্যঙ্গ ৰচকেই হওক, নাইবা ঔপন্যাসিকেই হওক, তেওঁ কেৱল ব্যক্তিগত ভাবানুভূতিৰ কথাই কওক নাইবা সামাজিক ব্যৱস্থাকে আক্ৰমণ কৰক—মূঠতে, তেওঁ এজন লেখক আৰু লেখক হিচাপে তেওঁ এজন মুক্ত মানব, যিজনে এটা বিষয়ৰ অবলম্বনত মুক্ত মানুহৰ উদ্দেশ্যে কথা কয়—এই বিষয়টো হল মুক্তি বা স্বাধীনতা।"[৪] লেখাৰ স্বাধীনতাই নাগৰিকৰ স্বাধীনতাও বুজায়। গণতন্ত্ৰই নাগৰিকৰ এনে স্বাধীনতা সুৰক্ষিত কৰিছে। যিসকল পাঠকে সুবুজে সেইসকলৰ কাৰণে লিখা নিৰৰ্থক। লেখকে ৰচনা কৰে পঢ়িবৰ, বুজিবৰ আৰু হৃদয়ঙ্গম কৰিবৰ কাৰণে। তেওঁ প্ৰকাশ কৰা ভাববোৰে পাঠকৰ চিন্তাশক্তি জগাই তুলিব লাগে।

ছাৰ্ত্ৰৰ মতে শাশ্বত প্ৰমূল্যবোৰ পেশীহীন। মুক্তিৰ বিমূৰ্ত ধাৰণাও অন্তঃসাৰশূন্য। স্বাধীনতা বা মুক্তি কাকো দিয়া নাযায়। এজন মানুহে তেওঁৰ নিজৰ সম্প্ৰদায়ৰ, শ্ৰেণীৰ আৰু জাতিৰ আভ্যন্তৰীণ ৰিপুবোৰ জয় কৰিব লাগে আৰু নিজকে জয়ী কৰাৰ লগতে আনকো জয়ী কৰাব লাগে। যেতিয়া বিশেষ বিশেষ প্ৰতিবন্ধক অতিক্ৰম কৰা যায় নাইবা আনৰ বাধা জয় কৰা হয় তেতিয়া মানুহে স্বাধীনতাৰ এটা নতুন আস্বাদ উপভোগ কৰে। এনে

৪। "Whether he is an essayist, a pamphleteer, a satirist or a novelist, whether he speaks only of individual passions or whether he attacks the social order, the writer, 'a free man addressing free men has only one subject—freedom'"

—*What is Literature*, Chapter II

উপভোগ স্বাধীনতাৰ বিমূৰ্ত ধাৰণাৰপৰা সম্পূৰ্ণৰূপে পৃথক। যি মুক্তিৰ কাৰণে লেখকে আমাক আগুৱাই নিয়ে সেই মুক্তি ইয়াৰ বিমূৰ্ত চেতনা নহয়। প্ৰত্যেক পুথিয়ে বিশেষ ধৰণৰ নিঃসঙ্গতাৰ ভেটিত এক প্ৰকাৰ বাস্তৱ মুক্তিৰ সোৱাদ দান কৰিবলৈ চেষ্টা কৰে।

এজন লেখকে সদায় তেওঁৰ পাঠকৰ কাৰণে লিখে। যদি লেখকজন এজন নিগ্ৰো হয় তেন্তে তেওঁ এনে এটা বিষয় নিৰ্বাচন কৰিব যি বিষয়টোৰ প্ৰত্যক্ষ বা পৰোক্ষভাৱে তেওঁৰ জাতিৰ সমস্যাৰ লগত সম্বন্ধ আছে। এনেকৈ কোৱাৰ অৰ্থ অৱশ্যে এইটো নহয় যে এনে লেখকে কেৱল নিজৰ সম্প্ৰদায়ভুক্ত লোকৰ অৱলম্বনত সকলো মানবজাতিৰ কাৰণে লিখে। মানবীয় পৰিকল্পনা বাস্তৱ সীমাৰেখাৰ বাহিৰলৈ যায় আৰু স্তৰে স্তৰে আগবাঢ়ি ই অসীমৰ অভিমুখে যাত্ৰা কৰে।

ছাৰ্ট্ৰে বুৰ্জোৱা লেখকসকলক সমালোচনা কৰি কৈছে যে ভাববাদী, মনোবৈজ্ঞানিক, আৰু উপযোগিতাৰ আদৰ্শৰ ওপৰত বুৰ্জোৱা লেখকসকলে চিন্তা কৰে আৰু জনসাধাৰণেও এনে চিন্তাৰে অংশীদাৰ হয়। তেওঁলোকে জগতৰ বিচিত্ৰতা আৰু অস্পষ্টতাৰ সন্তেদ লোৱাৰ সলনি বাহ্যিক জগতৰপৰা পোৱা অভিজ্ঞতাৰ বিশ্লেষণ কৰে আৰু এনে বিশ্লেষণ সহজে বোধগম্যও হয়। এই লেখকসকলে মুক্তিৰ গভীৰতাৰ সান্নিধ্যত মনৰ মাজত চঞ্চলিত হোৱা গতিৰ সন্ধানো পাঠকক দিবলৈ চেষ্টা নকৰে। এই লেখকসকলৰ সিদ্ধান্ত আগতে উপনীত হোৱা সিদ্ধান্ত। এওঁলোকৰ বিশ্লেষণ গতানুগতিক আৰু মনোবৈজ্ঞানিক উদ্দেশ্যও আগতে নিৰ্বাচিত কৰা বস্তু। এনে সাহিত্যক, যি সাহিত্যই পাঠকৰ মনত চমক লগাব নোৱাৰে, আচলতে সাহিত্য বুলি কব নোৱাৰি।

উনবিংশ শতিকাত সাহিত্যই ধৰ্ম আৰু বুৰ্জোৱা আদৰ্শবাদৰপৰা নিজকে মুক্ত কৰিছিল। ইয়ে নিজৰ স্বাধীনতা প্ৰতিষ্ঠাপিত কৰিছিল। কিন্তু ইয়ে নাস্তিত্বৰ বিমূৰ্ত ফালটোও ৰক্ষা কৰিছিল। তেতিয়া সাহিত্যই নিজৰ স্বতন্ত্ৰতাৰ বিষয়ে অবহিত হৈছিল কিন্তু ইয়াৰ যে নিজৰে এটা আদৰ্শ আছে এই কথা বুজা নাছিল। সাহিত্যৰ কোনো বিশেষ বিষয়বস্তু থাকিব নোৱাৰে। যেই সেই বিষয়ৰে ওপৰত ই হাত দিব পাৰে। কিন্তু পাঠকৰ গ্ৰহণক্ষমতালৈ চাইহে লেখকে ৰচনা-কাৰ্যত প্ৰবৃত্ত হোৱা উচিত।

What is Literature নামৰ পুথিখনত ছাৰ্ট্ৰেয়ে গদ্যৰ ওপৰতহে আলোচনা কৰিছে, কবিতাৰ ওপৰত নহয়। তেওঁ বিশ্বাস কৰে যে যিবোৰ সমস্যাই জগতক আগুৰি ধৰিছে সেইবোৰৰ আলোচনা গদ্য-মাধ্যমেৰে হে সম্ভৱ। ছাৰ্ট্ৰেৰ মতে কবিতা নিজেই এটা লক্ষ্য। কিন্তু ছাৰ্ট্ৰেৰ এই উক্তি গ্ৰহণযোগ্য নহয়। এনে কিছুমান কবিতা আছে যিবোৰৰ সঞ্চাৰণ-মূল্য চকুত লগা। তাৰোপৰি, শব্দৰ সাহচৰ্য আৰু বিন্যাসৰ ফলত কবিতাৰ ব্যঞ্জিত লক্ষ্যতো উপনীত হোৱা যায়। কবিতাৰ ভাষা প্ৰতীক-ধৰ্মী আৰু ভাষা স্পষ্ট আৰু বিস্তৃত। এটা মাথোন অৰ্থত কবিতা নিজেই এটা লক্ষ্য বুলি ধৰিব অৱশ্যে পাৰি। এইটো হল যে কবিতা ৰচনাৰ সময়ত কবিৰ মনৰ আগত কবিতাটোৰ বাহিৰে আন কোনো লক্ষ্য নাথাকে। কিন্তু এটা সম্পূৰ্ণ কবিতাই কবিয়ে সচেতন নোহোৱাকৈয়ো কোনো এটা উদ্দেশ্য বহন কৰিব পাৰে।

ওপৰত উল্লেখ কৰা পুথিখনত ছাৰ্ট্ৰেয়ে "স্বাধীনতা'ৰ ওপৰত বিশেষ গুৰুত্ব আৰোপ কৰিছে। এই বিষয়টোৰ বহল আলোচনা তেওঁৰ *Being and Nothingness* পুথিত পোৱা যায়। চেতনাৰ তিনিটা লক্ষণ আছে। এই কেইটা হল Being-in-itself (নিজস্ব সত্তা), Being-for-itself (নিজৰ-কাৰণে-সত্তা) আৰু Being-for-others (আনৰ কাৰণে সত্তা)।

পৰিদৃশ্যমান দিশটোৰ এটা সত্তা আছে। যিটো প্ৰকাশিত হয় সেইটোৱেই পৰিদৃশ্যমান দিশ। সত্তাই নিজকে প্ৰকাশিত কৰে কিয়নো আমি ইয়াৰ বিষয়ে কব পাৰোঁ আৰু কিছু পৰিমাণে ইয়াক বুজিবও পাৰোঁ। গতিকে সত্তাৰ এটা পৰিদৃশ্যমান ফাল থাকিব লাগিব যিটো ফালৰ আমি বৰ্ণনা দিব পাৰোঁ।[৫] কিন্তু সত্তা পৰিদৃশ্যমান ফালৰ আঁৰত লুকাই নাথাকে নাইবা পৰিদৃশ্যমান ফালো কোনো দূৰবৰ্তী সত্তাৰ ৰূপ নহয়।

৫। "The phenomenon is what manifests itself, and being manifests itself to all in some way, since we can speak of it and since we have a certain comprehension of it. Thus these must be for it a phenomenon of being, an appearance of being capable of description as such."—*Being and Nothingness*. (Introduction)

পৰিদৃশ্যমান ফালৰ অস্তিত্ব আৰু পৰিদৃশ্যমান ফাল একে লগে থাকিলেও এই ফালটো পৰিদৃশ্যমান বস্তুৰ যি অৱস্থা তাৰ অধীন নহয় কাৰণ প্ৰকাশৰ কাৰণে ইয়াৰ অৱস্থিতিহে মাথোন আছে। গতিকে ইয়াৰ সম্বন্ধে আমাৰ যি জ্ঞান ই তাৰো ওপৰত আৰু ইয়ে এনে জ্ঞানৰ ভিত্তিও আমাক দান কৰে। গতিকে সত্তা অবস্থিত বস্তুৰ সদায় গাতে লগা ভিত্তি।" ই সকলোতে ইয়াৰ ভিতৰত আছে অথচ কতো নাই।" অবস্থিত বস্তুবোৰ চেতনাই প্ৰত্যক্ষ কৰিব পাৰে। "সত্তা আছে, সত্তা নিজৰ ভিতৰতে আছে আৰু সত্তা নিজেই যি সেয়েই। সত্তাৰ পৰিদৃশ্যমান ফালৰ প্ৰাথমিক পৰীক্ষাৰ পিছত আমি ওপৰৰ লক্ষণ কেইটা জানিব পাৰোঁ।"[৬]

সত্তা আৰু নাস্তিত্ব পৰস্পৰৰ পৰিপূৰক। এই দুটাই হল সত্যৰ দুটা আৱশ্যকীয় উপাদান। ছাৰ্ট্ৰেয়ে হেগেল আৰু হিডেগাৰক সমালোচনা কৰি প্ৰমাণ কৰিছে যে নাস্তিত্ব হল সকলো নেতিবাচক উক্তিৰ ক্ষেত্ৰ। নাস্তিত্ব এটা প্ৰত্যয়, সম্বন্ধ নহয়। নৈতিকতাৰ আলোচনা-প্ৰসঙ্গত ছাৰ্ট্ৰেয়ে দেখুৱাইছে যে মানুহৰ বিশেষ দ্বিশৃঙ্গক বা উভয় সঙ্কট (dilemma) উপস্থিত হয় অভিপ্ৰায় আৰু কাৰ্যৰ মাজত থকা নাস্তিত্বৰ কাৰণে। স্বাধীনতাৰ আলোচনাৰ ক্ষেত্ৰতো নাস্তিত্বৰ কাৰ্য চকুতলগা। স্বাধীনতা হল নাস্তিকৰ আৱিৰ্ভাবত কৰ্মক্ষেত্ৰৰপৰা অতীতৰ অপসাৰণ। ছাৰ্ট্ৰেয়ে প্ৰশ্ন কৰিছে "স্বাধীনতাৰ চেতনা কেনে ৰূপত উপস্থিত হয় বাৰু?" তেওঁৰ উত্তৰ হল, "স্বাধীনতাৰ মাজত নাস্তিত্বৰ ৰূপত এজন মানুহ নিজৰ অতীত (আৰু ভবিষ্যতো)। যদি আমাৰ বিশ্লেষণ বিপথগামী হোৱা নাই, তেনেহলে সত্তাৰ প্ৰতি চেতন এজন মানুহে অতীত আৰু ভবিষ্যতৰ বিপক্ষে থিয় দি তেওঁ যে দুয়োটাই নহয় তাৰ সাক্ষ্য বহন কৰা উচিত।"[৭]

৬। "Being is, Being is in-itself. Being is what it is. These are the three characteristics which the preliminary examination of the phenomenon of being allows us to assign to the being of phenomena."—*Being and Nothingness*, Introduction.

৭। "In freedom the human being is his own past (as also his own future) in the form of nihilation. If our analysis

কিৰ্কেগাৰ্ড আৰু হিডেগাৰ দুয়োৰেই স্বাধীনতাৰ কথা কবলৈ গলে বেদনাৰ (anguish) কথাও কয়। কিৰ্কেগাৰ্ডে ইয়াক ভয়ৰপৰা পৃথক বুলি কৈছে। ভয় সত্তাৰ কিন্তু বেদনা সত্তাৰ আগত থকা বস্তু। সমৰ-সজ্জাত আক্ৰমণকাৰী সৈনিকে যেতিয়া বোমা পেলাবলৈ আৰম্ভ কৰে তেতিয়া তেওঁৰ ভয় লাগে কিন্তু যেতিয়া বোমাৰ ধ্বংসস্তূপ দেখাৰ চিন্তা তেওঁৰ মনলৈ আহে তেতিয়া তেওঁৰ মনত বেদনা উপস্থিত হয়। যদি এজন মানুহে তেওঁৰ ধন সোণ হেৰাই পেলায় তেতিয়া তেওঁৰ মনলৈ দৰিদ্ৰতাৰ আক্ৰমণৰ ভয় আহে। সেই একেজন মানুহেই বেদনা অনুভব কৰিব যেতিয়া তেওঁ চিঞৰি উঠিব "এতিয়া মই কি কৰোঁ?" ইয়াৰপৰা এইটো দেখা যায় যে বেদনাই নাস্তিত্বৰ প্ৰকাশ কৰে। এই প্ৰকাশেই হ'ল ব্যক্তিৰ স্বাধীনতাৰ প্ৰমাণ। ছাৰ্ট্ৰৰ ক্ষেত্ৰত নাস্তিত্বই কেতিয়াবা কেৱল নেতিবাচক অৰ্থ প্ৰকাশ কৰে কিন্তু এই শব্দটো ব্যৱহাৰৰ মূল উদ্দেশ্য হল নিজৰ-কাৰণে-সত্তা (being-for-itself) আৰু জগতৰ বাহ্যিক পদাৰ্থবোৰৰ মাজত থকা শূন্যতাৰ ধাৰণাৰ প্ৰকাশ কৰা। "ইয়াৰপৰা এনে এটা বাস্তৱ অৰ্থত উপনীত হোৱা যায় যে পৃথিৱী আৰু স্বৰ্গত এনে কোনো বস্তু নাই যিটোৱে একেলগে সত্তা আৰু নাস্তিত্বক বহন নকৰে।"[৮]

নিজৰ-কাৰণে-সত্তাৰ মূল কথা হল এয়ে যে আন মানুহ বা বস্তুৰ আঁতৰত নিজকে ৰাখি মানুহে সেইবোৰক নিজতকৈ ভিন্ন ৰূপত দেখে। এই যে ব্যক্তি-ব্যক্তিৰ বা ব্যক্তি-বস্তুৰ মাজত শূন্যতা সেয়েই স্বাধীনতা। কিন্তু এই শূন্যতাই একপ্ৰকাৰ বেদনাৰো সৃষ্টি নকৰাকৈ নাথাকে।[৯] মানুহ

---

has not led us astray, there ought to exist for the human being in so far as he is conscious of being, a certain mode of standing opposite this past and this future and as not being them."—*Being and Nothingness*, Chapter v.

৮। "This means concretely that there is nothing in heaven or on earth which does not contain being and nothingness." *Sartre* by Maurice Crawston, Chapter v.

৯। "Being-for-itself implies the process, whereby man places himself at distance from the person or object he

চেতন জীৱ। নিজৰ-কাৰণে-সত্তা হিচাপে তেওঁক পৃথককৈ দেখুৱা হৈছে। এই নিজৰ-কাৰণে-সত্তাটো (being-for-itself) জাগতিক পদাৰ্থৰপৰা বেলেগ কাৰণ এই পদাৰ্থবোৰ হল এনে সত্তাৰপৰা আঁতৰত। নিজস্ব-সত্তা (being-in-itself) নিজৰ কাৰণে সত্তাৰ (being-for-itself) পূৰ্বাৱস্থা নিজৰ-কাৰণে-সত্তা এটা স্বাধীন সত্তা নহয়। নিজস্ব-সত্তাৰ অবিহনে ই এটা বিমূৰ্ত আদৰ্শহে। এইটো সত্তা নিজস্ব-সত্তাৰ অধীন।

বৰ্তমান সময়ত মানুহক যেনে দেখা যায় তেওঁ সেইটো নহয়। তেওঁ বৰ্তমান যি সেইটোও নহয কাৰণ তেওঁৰ ভবিষ্যত এতিয়াও নিৰ্ণীত হোৱা নাই। অতীত আৰু ভবিষ্যতৰ প্ৰসঙ্গত তেওঁ সত্তাহীনতাক (not-being) সামৰি লয়। বৰ্তমান হল ভবিষ্যৎ সত্তাৰ অনস্তিত্ব; যেতিয়া আমি অতীতৰ বিচাৰ কৰোঁ নাইবা ভবিষ্যতৰ সম্ভাৱনা দেখোঁ তেতিয়াহে ই অৰ্থপূৰ্ণ হয়। অনস্তিত্ব মানব-প্ৰকৃতিৰ এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ দিশ। এই অনস্তিত্বৰ উপস্থিতিৰ কাৰণে মানুহে বাহ্যিক জগত আৰু নিজৰ মাজত থকা পাৰ্থক্য বুজি পায়।

অনস্তিত্বৰ আৱশ্যকতা বিবৰি কোৱাৰ পিছত ছাৰ্ট্ৰেয়ে আন এটা প্ৰত্যয়ৰ কথা বিশ্লেষণ কৰিছে। এইটো হল বেয়া বিশ্বাসৰ প্ৰত্যয় (concept of bad faith)। এই প্ৰসঙ্গত উত্থাপন কৰা যুক্তিৰ সূত্ৰ ধৰিবলৈ টান। তথাপি এইটো ধৰা যায় যে ছাৰ্ট্ৰেয়ে দুই ধৰণৰ বেয়া বিশ্বাসৰ কথা কৈছে। প্ৰথম ধৰণৰ বেয়া বিশ্বাসত এজন মানুহে বিশ্বাস কৰিবলৈ চেষ্টা কৰে যে তেওঁ এটা পদাৰ্থৰ দৰে আৰু এইবাবে তেওঁ বৰ্তমানে কৰা আচৰণতকৈ আনপ্ৰকাৰ আচৰণ কৰিবলৈ সমৰ্থ নহয়। এইটো অৱশ্যে এটা চেলুহে। এনেধৰণৰ বেয়া বিশ্বাস ভাল বিশ্বাসৰ বশৱৰ্তী হৈ কৰা সাধুলোকৰ আচৰণৰ প্ৰায়েই সদৃশ। এই সাধু লোকসকলে নিজকে

---

perceives and so acknowledges its otherness. This gap is freedom, it provides the personality of free choice and conscious action. But the gap also entails an emptiness and a sense of anguish."

—*Introduction to What is Literature*, David Cante

দুৰ্বল বা দুষ্ট বুলি বিবেচনা কৰি একো একোটা দিশত কাম কৰাৰ দায়িত্ব লব নোখোজে। ছাৰ্ট্ৰেয়ে লিখিছে, "নিশ্চয়কৈ, যিজনে বেয়া বিশ্বাস অভ্যাস কৰে, তেওঁ হয়তো এটা ভাল নলগা সত্য লুকাই ৰাখে নাইবা কোনো আমোদজনক অসত্যক সত্যৰ ৰূপত উপস্থাপিত কৰে। গতিকে, দেখোঁতে বেয়া বিশ্বাসক অসত্য যেন দেখি। যি কথাটোৱে মাথোন ইয়াক বেলেগকৈ দেখুৱায় সেইটো হল এয়ে যে বেয়া বিশ্বাসত মযেই মোৰপৰা সত্যটো লুকাই ৰাখোঁ।"১০

প্ৰথমবাৰৰ কাৰণে এজন পুৰুষৰ লগত যাবলৈ স্বীকাৰ কৰা এজনী তিৰোতাৰ দৃষ্টান্তৰ সহায়ত প্ৰথম বিধ বেয়া বিশ্বাস বুজাবলৈ ছাৰ্ট্ৰেয়ে চেষ্টা কৰিছে। তিৰোতাজনীয়ে পুৰুষজনৰ অভিপ্ৰায় জানে। তাই এইটোও জানে যে সোনকালেই হওক বা পলমকৈয়ে হওক তাই এটা সিদ্ধান্তত উপনীত হব লাগিব। যদি পুৰুষজনে তাইক কয়, "মই তোমাক ইমান ধুনীয়া দেখিছোঁ", তেতিয়া তাই যেন তাৰ কথাৰ মৰ্ম বুজা নাই এনে ভাব দেখুৱায়। তাই পুৰুষজনৰ লগত এনেভাবে কথা পাতে যেন সি কোৱা কথাবোৰে তাইৰ অনুভূতি স্পৰ্শ কৰা নাই। এসময়ত মানুহজনে তাইৰ হাতত ধৰে। কিন্তু এই কাৰ্যৰ ওপৰত তাই অকণো গুৰুত্ব নিদি কথা-বতৰাতে আগৰদৰে মগ্না হৈ থাকে। এটা জড়পদাৰ্থৰ দৰে যেন তাইৰ হাতখন পুৰুষজনৰ হাতৰ ওপৰত পৰি আছে। যদি মানুহজনীয়ে হাতখন আঁতৰাই আনিলেহেঁতেন তেনেহলে তাই কিবা এটা স্থিৰ কৰাৰ পৰিচয় পোৱা গলহেঁতেন কিন্তু তাই হাতখন আঁতৰাই অনা নাই আৰু এটা সিদ্ধান্ততো উপনীত হব খোজা নাই। ছাৰ্ট্ৰেৰ মতে এই তিৰোতাজনীয়ে বেয়া বিশ্বাসৰ পৰিচয় দিছে। নানান উপায়ে এনে বেয়া বিশ্বাসৰ অধীন হৈ থাকিবলৈ তাই চেষ্টা কৰিছে।

দ্বিতীয় ধৰণৰ বেয়া বিশ্বাসৰ দৃষ্টান্ত দিবলৈ গৈ তেওঁ এখন কাফেৰ এটা

১০। "To be sure the one who practises bad faith is hiding a displeasing truth or presenting as truth a pleasing untruth. Bad faith then has in appearance the structure of falsehood. Only what changes everything is the fact that in bad faith it is from myself that I am hiding the truth."

বাবুৰ্চিৰ কথা কৈছে। বাবুৰ্চিজনৰ গতিবিধি আৰু কাৰ্যকলাপৰ মাজত অতিশয় নম্ৰতাৰ চিন। তাৰ আচৰণত যেন এটা সদা-সচেতনতাৰ ভাব। সি যেন সকলো ভোজনৰত মানুহকে সন্তুষ্ট কৰিব বিচাৰে। কিন্তু আচলতে এই বাবুৰ্চিজনৰ আচৰণ একপ্ৰকাৰ অভিনয় বুলিহে মানুহবোৰে ভাবে। বাবুৰ্চিজনে এটা যন্ত্ৰৰদৰে যেন নিজৰ গতিবিধি নিয়ন্ত্ৰণ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে। তাৰ এটা কাৰ্যই আনটোক নিয়ন্ত্ৰণ কৰিছে। তাৰ অঙ্গ-সঞ্চালন আৰু আনকি তাৰ মুখৰ মাতো যেন যন্ত্ৰ-চালিত। সি খেলা কৰিছে আৰু ইয়াতেই সি পাইছে আমোদ।

এটা কেচুৱাই নিজৰ অঙ্গ-প্ৰত্যঙ্গৰ লগত খেলা কৰে কিবা এটা নতুন কথা আবিষ্কাৰ কৰাৰ কাৰণে কিন্তু বাবুৰ্চিজনে খেলা কৰিছে যি পৰিস্থিতিত সি আছে তাক উপলব্ধি কৰিবলৈ। বাবুৰ্চি হিচাপে এটা সীমাবদ্ধ পৰিধিৰ মাজত সি তাৰ কৰ্তব্য সমাপন কৰিব লাগে। এই বাবুৰ্চিজনো স্বাধীন মানুহ কিন্তু যি কাম সি কৰে সেয়েই তাৰ স্বাধীনতা অপহৰণ কৰিছে। কাফেৰ বাবুৰ্চিৰ নিজস্ব সত্তা (being-in-itself) উপলব্ধি কৰাৰ উদ্দেশ্যে আমি দৃষ্টান্ত দিয়া বাবুৰ্চিজনে নিজৰ কৰণীয় কামখিনি ওপৰত উল্লেখ কৰা ধৰণে কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। সি তাৰ নিজৰ আচৰণৰ ক্ষেত্ৰত ভান কৰিছে আৰু এই ভান কৰা কাৰ্যৰ গুৰিতে আছে তাৰ বেয়া বিশ্বাস। বেয়া বিশ্বাস পৰিস্ফুট হয় নিজেই ভান কৰা কাৰ্যত য'ত এজনে কয় যে তেওঁ বাধ্য হৈ কোনো এটা কাম কৰিছে আৰু নিৰ্বাচন কৰাৰ ক্ষমতা তেওঁৰ নাই। এইটো এটা অজুহাত কাৰণ এইটো কথা সহজতে বুজিব পাৰি যে ইচ্ছা কৰিলে বাবুৰ্চিজনে ৰাতিপুৱাই শুই থাকিব পাৰে, কফি নবনাব পাৰে, গ্ৰাহকসকলৰ লগত নম্ৰ আচৰণ নকৰিব পাৰে ইত্যাদি। অৱশ্যে এইটো সত্য যে যদি সি নিজৰ কৰ্তব্য নকৰে তেন্তে তাক কামৰপৰা আঁতৰাই দিয়া হব। কিন্তু সি কামৰপৰা গুচি অহাৰ কথাকো পছন্দ কৰিব পাৰে।

বেয়া বিশ্বাসৰ কাৰণে মানুহক দোষী সাব্যস্ত কৰিব লাগেনে নালাগে —এই বিষয়ে ছাৰ্ত্ৰেয়ে একো কোৱা নাই। কিন্তু জেনেটৰ ওপৰত লিখা পুথিত এই বিষয়ে বহল আলোচনা আছে। বাবুৰ্চিজনৰ দৰে জেনেটেও আচৰণ কৰিবলৈ বাধ্য হৈছিল কাৰণ সমাজে তেওঁক বেয়া চকুৰে চাইছিল, তেওঁক

চোৰ বুলিছিল। জেনেটে বুজিছিল যে তেওঁ এজন অপৰাধীৰদৰে জীৱন নির্বাহ কৰিবলৈ বাধ্য হৈছিল কাৰণ সঁচাকৈয়ে তেওঁ পালক পিতৃৰ বস্তু চুৰ কৰিছিল। পিছলৈ তেওঁ নতুন সিদ্ধান্তত উপনীত হল, তেওঁ ৰচনাকার্যৰ মাজত নিজৰ মুক্তি বিচাৰিলে।

বেয়া বিশ্বাসে বুজায় যে এখন বস্তু-জগত আছে আৰু আছে চেতনা যি চেতনাই ইয়াৰ চাৰিওপিনে থকা বস্তু আৰু নিজৰ অস্তিত্ব বুজে। চেতনা যে বস্তুৰপৰা পৃথক, এই কথাটোও ই জানে আৰু জানে জগতখন কেনে আৰু ই কেনে নহয়। জগতৰপৰা এই দূৰত্বই যে অকল মানুহৰ স্বাধীনতাৰে জন্ম দিয়ে এনে নহয়, কিন্তু ইয়ে কল্পনা-শক্তিৰো সৃষ্টি কৰে। কল্পনা-শক্তিয়ে বস্তুবোৰ কেনে হব পাৰিলেহেঁতেন নে নোৱাৰিলেহেঁতেন তাৰ উপস্থাপন কৰে।

নাস্তিত্বৰ আলোচনা কৰিবলৈ যাওঁতে তেওঁ এটা সিদ্ধান্তত উপনীত হয় যে চেতনা এটা অভাব। এইটো এটা স্বতঃসিদ্ধ কথা যে মানুহৰ বাসনা আছে। এই কথাই প্ৰমাণ কৰে যে মানবীয় সত্তাও এটা অভাব। অবস্থিতিৰ সম্পূর্ণতা নিজস্ব-সত্তাৰহে আছে। মানুহৰ অন্তৰত যিবোৰ খালি ঠাই আছে স্বভাবজ গুণবোৰে সেই ঠাইবোৰ পূর্ণ কৰি ৰাখে। মানুহে অসম্পূর্ণতাৰ সলনি বিচাৰে পৰিপূর্ণতা। কিন্তু মানুহে পৰিপূর্ণতা লাভ কৰিলে তেওঁ চেতনা হেৰুৱাই পেলাব। গতিকে মানুহে কেতিয়াও চৈতন্য-বিলোপ নিবিচাৰে। এইদৰে দেখা যায় যে মানুহৰ লক্ষ্যৰ মাজত বিবোধ আছে। তেওঁলোকে সচেতন হবও বিচাৰে আৰু লক্ষ্যত উপনীত হবলৈকো অর্থাৎ সম্পূর্ণ হবলৈকো আশা কৰে। যিটো অসম্ভৱ লক্ষ্যৰ পিনে নিজৰ-কাৰণে-সত্তাই আগুৱাই যায় সেইটো লক্ষ্যই হল চৰম প্ৰমূল্য যাক কেৱে কেৱে ঈশ্বৰ আখ্যা দিছে। এই লক্ষ্যটো পৰস্পৰবিৰোধী হোৱাৰ কাৰণে ইয়াত উপনীত হোৱা সম্ভৱ নহয়। গতিকে স্বাধীন মানব চেতনাই বর্তমান অৱস্থা অতিক্ৰম কৰি এই লক্ষ্যৰ পিনে আগুৱাই যাব পাৰে কিন্তু লক্ষ্যত উপনীত হব নোৱাৰে। মানুহৰ ভিতৰতে থকা অসম্পূর্ণতাৰ কাৰণে এই প্ৰমূল্যটোও স্বাধীনতাৰ দৰে ততালিকে আবির্ভাব হয়।

নিজৰ-কাৰণে-সত্তা হিচাপে মানুহৰ নিজস্ব-সত্তা আৰু নিজৰ-কাৰণে-সত্তাৰ মাজত সমন্বয়-সাধনৰ আদর্শ উপলব্ধি কৰাৰ চেষ্টা আছে। কিন্তু এই

আদৰ্শটোও পৰস্পৰবিৰোধী। নিজৰ-কাৰণে-সত্তাৰ লক্ষণ হল গতিময়তা; গতিকে এই সত্তাৰ অভাব আছে আৰু এই অভাব পূৰণ কৰাৰ অৰ্থে ই সদায় সচেষ্ট। যদি নিজস্ব-সত্তাৰ লগত নিজৰ-কাৰণে-সত্তা এক হৈ পৰে তেন্তে অস্তিত্ব আৰু অনস্তিত্বও এক হৈ পৰিব। এনে ঐক্যই নিজৰ-কাৰণে সত্তাৰ বিলুপ্তি সাধন কৰে। এইটো মৃত্যুৰ সময়তহে হব পাৰে।

প্লেটোৰ *Symposium*অত পোৱা *eros*অৰ প্ৰত্যয়ৰ লগত ছাৰ্ট্ৰৰ বাসনাৰ প্ৰত্যয়ৰ মিল আছে। এই দুয়ো ক্ষেত্ৰতে বাসনা অৰ্থপূৰ্ণ হয় তেতিয়া, যেতিয়াই অস্তিত্বৰ বৃহত্তৰ বাসনাৰ লগতই সম্বন্ধ-যুক্ত হয়। প্লেটোৰ "এৰছে" কম গুৰুত্বপূৰ্ণ স্তৰবোৰ পাৰ হৈ চৰম সত্যৰ দাৰ্শনিক সন্ধানৰ পিনে আগবাঢ়ে। আনহাতে ছাৰ্ট্ৰৰ বাসনাই নথকা এক আদৰ্শৰপিনে আগুৱাই লৈ যায়; এই আদৰ্শটো মূলতঃ সঙ্গতিহীন। প্লেটো আৰু ছাৰ্ট্ৰে, এই দুয়ো গৰাকী লেখকৰ মত তুলনামূলকভাৱে আলোচনা কৰিলে দেখিবলৈ পোৱা যায় যে ছাৰ্ট্ৰৰ মত নেতিবাচক।

Being and Nothingness পুথিত তিনি ধৰণৰ ভাব বা দৃষ্টিভঙ্গী প্ৰকাশিত হৈছে। ইয়াৰ প্ৰথমটো হল বেদনা (anguish)। বেদনা হল চিন্তাপ্ৰসূত স্বাধীনতাৰ ৰূপত আত্মাৰ অৱগতি। এইটো হল নাস্তিত্বৰ উপলব্ধি যি উপলব্ধিয়ে এজন মানুহক অনবৰত কোনো প্ৰমূল্যৰ বিচাৰ নকৰাকৈয়ে নিৰ্বাচনৰ পথত আগুৱাই দিয়ে। দ্বিতীয়টো হল অসঙ্গতিৰ অনুভূতি (feeling of absurdity)। এনে অনুভূতিয়ে নিৰৰ্থকতা সূচায়। মানুহৰ অৱস্থিতি অসঙ্গত কিয়নো তেওঁৰ অনিশ্চিত আগমনে কোনো বাহ্যিক সমৰ্থন লাভ নকৰে। তেওঁৰ পৰিকল্পনাবোৰো অসঙ্গত কাৰণ এইবোৰো কোনো অলব্ধ লক্ষ্যৰ পিনে আগুৱাই নিয়া নহয়। তৃতীয়টো হল জুগুপ্সা বা ঘৃণা (disgust or nausea)। এইটোৱেই হল আমাৰ অনিশ্চয়তা বা অৱস্থিতিৰ অৱগতি। বাহ্যিক জগতৰ লগত আমাৰ যি সংস্পৰ্শ ঘটে সেই সংস্পৰ্শ আমাৰ শৰীৰৰ চেতনাৰ মাজেদি ঘটা সংস্পৰ্শ। এই যে শৰীৰ-জ্ঞান যি জ্ঞানৰ অবিহনে মানুহে আন একো জ্ঞানকে লাভ কৰিব নোৱাৰে, তাকেই ছাৰ্ট্ৰেয়ে "নছিয়া" বা জুগুপ্সা বুলিছে। Being and Nothingness পুথিত ছাৰ্ট্ৰেয়ে লিখিছে যে চেতনা শৰীৰহীন নহয়। এক প্ৰকাৰ অপৰিহাৰ্য নছিয়াই অনবৰত আমাৰ শৰীৰৰ কথা চৈতন্যৰ আগত উপস্থাপিত কৰি

থাকে। কেতিয়াবা কেতিয়াবা আমি এই "নছিয়া"ৰপৰা মুক্তি পাবলৈ আনন্দ নাইবা বেদনা দুয়োটাকে আদৰি লবলৈ ইচ্ছা কৰোঁ। কিন্তু যেতিয়া চেতনা-ৰাজ্যত আনন্দ বা বেদনা অনুভূত হয় তেতিয়া এই আনন্দ আৰু বেদনাই শৰীৰৰ অবস্থিতি আৰু অনিশ্চয়তা আমাৰ আগত প্ৰকাশ কৰে। গতিকে এনে "নছিয়াৰ" পটভূমিতহে শৰীৰৰ অবস্থিতি আৰু অনিশ্চয়তা প্ৰকাশিত হয়।[১১]

ছাৰ্ট্ৰেয়ে আনৰ-কাৰণে-সত্তাৰ বিষয়ে *Being and Nothingness* পুথিৰ তৃতীয় খণ্ডত আলোচনা কৰিছে। তেওঁ কৈছে যে কৰ্তা হিচাপে মোৰ লগত নিজৰ যি সম্বন্ধ সেই সম্বন্ধটোৰ প্ৰতিহে মোৰ অনুৰাগ; তথাপি এই অনুৰাগে প্ৰকাশিত কৰে এনে এটা সত্তা যি সত্তাটো মোৰ-কাৰণে-সত্তা নহয়। এটা উদাহৰণেৰে তেওঁ কথাটো বুজাবলৈ চেষ্টা কৰিছে। তেওঁ নিজে কি, এই কথাটো প্ৰকাশ কৰিবলৈ মানুহে লাজ কৰে। কিন্তু আনৰ উপস্থিতিতেহে তেওঁ লাজ কৰে, তেওঁ অকলে থাকিলে লাজ নালাগে। ধৰি লওঁ মানুহ এজনে বেয়া ধৰণৰ অঙ্গভঙ্গী কৰিছে। যদি তেওঁ অকলে থাকে নাইবা তেওঁক কেৱে নেদেখে তেন্তে তেওঁ লজ্জিত নহয়। কিন্তু মূৰ তুলি চাই তেওঁ কাৰোবাক দেখা পালে অশালীন অঙ্গভঙ্গীৰ প্ৰতি তেওঁ তৎক্ষণাৎ সচেতন হয় আৰু তেতিয়া তেওঁৰ লাজ লাগে। গতিকে দেখা যায় যে আনৰ চকুত পৰাৰ কাৰণেহে তেওঁ নিজে নিজেই লাজ পায়। এইটোৱেই প্ৰমাণ কৰে যে আমি আন মানুহৰ লগত সম্বন্ধ-যুক্ত হৈহে বৰ্তি থাকোঁ আৰু আনৰ লগত থকা আমাৰ সম্বন্ধই আমাৰ আচৰণৰ ওপৰত গধুৰ প্ৰভাৱ পেলায়।

নিজৰ-কাৰণে-সত্তাত শৰীৰৰ প্ৰাধান্য। এই শৰীৰটো নাথাকিলে

১১। "A dull and inescapable nausea perpetually reveals my body to my consciousness. Sometimes we look for the pleasant or for physical pain to free ourselves from this nausea ; but as soon as the pain or pleasure are experienced by consciousness they manifest its facticity and its contingency, and it is against the background of nausea that they are revealed."

—Chapter II, Section I

নিজৰ-কাৰণে-সত্তাই জগতৰ লগত সম্বন্ধ স্থাপিত কৰিব নোৱাৰে। কিন্তু এই সত্তাই আনৰ উপস্থিতিত নিজকে অপৰাধী বুলি ভাবে কাৰণ আনে তেওঁক কৰ্তা বুলি গ্ৰহণ নকৰি কৰ্ম হিচাপেহে গ্ৰহণ কৰে। আনৰ উপস্থিতিত মই অপৰাধী। কিয়নো আনৰ উপস্থিতিত মই নিঃসঙ্গতা, নগ্নতা আৰু শালীনতাৰপৰা পতনৰ অভিজ্ঞতা লাভ কৰোঁ।[১২]

Existentialism নামৰ পুথিত মেৰী ওৱাৰণকে (Mary Warnock) কৈছে যে যেহেতু আনে মোক পৰ্যবেক্ষণ কৰিব আৰু মোৰ বৰ্ণনা দি মোক কৰ্ম হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰিব আৰু মই তেওঁক বৰ্ণনা কৰিবলৈ ধৰি ৰাখিব নোৱাৰিম কাৰণ তেওঁ মোৰপৰা আঁতৰি গুচি যায় সেইহেতুকে জগতৰ আন মানুহৰ উপস্থিতিয়ে মোৰ কাৰণে একপ্ৰকাৰ নিন্দাবাদৰহে সৃষ্টি কৰে। আনৰ উপস্থিতি মোৰ প্ৰতি ভয় আৰু আতঙ্কৰ কাৰণ। আন এজনৰ স্বাধীনতা হল মই যি ইচ্ছা তাকে কৰিব খোজাৰ প্ৰধান বাধা। এই জগতত এজনতকৈ অধিক স্বাধীন কৰ্তাৰ অবস্থিতিয়ে সংঘৰ্ষৰ সৃষ্টি কৰে। ছাত্ৰেয়ে কোৱাৰ দৰে আনৰ দৃষ্টিয়ে মোৰ সকলো সম্ভাৱনাৰ মৃত্যু ঘটায়।

Being and Nothingness পুথিৰ তৃতীয় খণ্ডত ছাত্ৰেয়ে সংঘৰ্ষৰ বিষয়ে বিশদ আলোচনা কৰিছে। আমি বাৰু ভালপোৱা নামৰ ভাবটো বিশ্লেষণ কৰিবলৈ যত্ন কৰোঁ। ছাত্ৰেৰ মতে অধিকাৰৰ সূত্ৰৰ সহায়ত ভালপোৱাক ব্যাখ্যা কৰা নাযায়। প্ৰেমৰ বিষয়ত এজন মানুহে প্ৰেমিকাৰ স্বাধীনতাৰ ওপৰত কৰ্তৃত্ব পাবলৈ বিচাৰে। কিন্তু এইটো এটা অসম্ভৱ কথা। আনৰ স্বাধীনতাৰ কৰ্তৃত্ব কৰিব নোৱাৰি। প্ৰেমিকাৰ সম্পূৰ্ণ দাসত্বই প্ৰেমিকৰ ভালপোৱা ধ্বংস কৰে। যদি প্ৰেমিকাজনী এক স্বয়ংক্ৰিয় যন্ত্ৰত ৰূপান্তৰিত হয় তেন্তে প্ৰেমিক হয় অকলশৰীয়া। গতিকে প্ৰেমিকে বিশেষ একপ্ৰকাৰ অৱস্থাৰ প্ৰতি আগ্ৰহী হয়। তেওঁ স্বাধীনতাক স্বাধীনতা হিচাপেই গ্ৰহণ

১২। "It is before the other that I am guilty. I am guilty first when beneath the other's look I experience my alienation and my nakedness as a fall from grace which I must assume."
—*Being and Nothingness*, Chapter III, Section II

কৰিব খোজে। কিন্তু তেওঁ দাবী কৰে যে সেই স্বাধীনতা স্বাধীন হ'ব নালাগে।[১৩]

গতিকে প্ৰেমিক প্ৰেমিকাৰ জীৱনত একপ্ৰকাৰ নিৰৰ্থক টনা আজোৰাই দেখা দিয়ে। দুয়োজনৰ প্ৰত্যেকেই আনজনৰ স্বাধীনতা সীমিত কৰিবলৈ বিচাৰে। ইয়াৰ ফলত দুয়োৰে মাজত বিবাদ উপস্থিত হয়। তেতিয়া প্ৰেমিক হৈ পৰে উৎপীড়ক আৰু শক্তি-প্ৰয়োগৰ সহায়ত প্ৰেমিকাক বশ কৰিবলৈ তেওঁ চেষ্টা কৰে। দ্বিতীয় ক্ষেত্ৰত প্ৰেমিকে প্ৰেমিকাৰ ওচৰত আত্ম-সমৰ্পণ কৰি প্ৰেমিকাক ইচ্ছা অনুসৰি কাম কৰিবলৈ এৰি দিয়ে। তৃতীয় ক্ষেত্ৰত প্ৰেমিকজনে নিৰপেক্ষতা অৱলম্বন কৰিবও পাৰে।

ছাৰ্ট্ৰেয়ে স্বাধীনতাক মানুহৰ কাৰ্যৰ প্ৰথম সৰ্ত বুলি বিবেচনা কৰিছে। স্বাধীনভাৱে কামটো নকৰিলে কৰ্তাক কৰ্তা বুলিব নোৱাৰি। চেলেউ হুপি থকা এজন মানুহৰ অবহেলাৰ ফলত বাৰুদৰ গুদামত জুই লাগিলে চিগাৰেট হুপা মানুহজনে কামটো কৰিছে বুলি কোৱা নাযায়। আনহাতে শিলৰ খনিত দিনেমাইটেৰে শিল ভঙা কাম কৰিবলৈ আদেশ-প্ৰাপ্ত বনুৱাজনে যদি খনিত বিস্ফোৰণ ঘটায় তেনেহলে কব লাগিব তেওঁ কাম কৰিছে। বনুৱাজনে জানে তেওঁৰ অভিপ্ৰায় কি আৰু সেই অভিপ্ৰায় আগত ৰাখি তেওঁ কাম কৰিছে। চেলেউ হুপা মানুহজনৰ হলে বাৰুদৰ গুদাম জ্বলাই দিয়াৰ অভিপ্ৰায় নাই ; গতিকে তেওঁ কামটোও কৰা নাই। কৰ্ম হ'ব লাগিলে সি হ'ব লাগে ইচ্ছা-প্ৰসূত। কামবোৰ ইচ্ছা-প্ৰসূত হোৱা কাৰণে সেইবোৰৰ একো একোটা লক্ষ্যও থাকে।

প্ৰত্যেক কাৰ্যৰে একো একোটা অভিপ্ৰায় (motive) আছে। এনে অভিপ্ৰায় আৰু কাৰণ দুয়োটাই ওচৰা-ওচৰিকৈ থাকিব পাৰে। মই চ'ছেলিষ্ট দলত যোগ দিব পাৰোঁ কাৰণ এই দলে ন্যায় আৰু মানবতাৰ হকে

১৩। "The total enslavement of the beloved kills the love of the lover. If the beloved is transformed into an automation, the lover finds himself alone. Thus the lover demands a special type of appropriation. He wants to possess a freedom as freedom. But he demands that the freedom should be no longer free."—*Being and Nothingness* Part III

মাত মাতে নাইবা এই দলে অহা কেইবছৰৰ ভিতৰত এটা শক্তিশালী দল হৈ পৰিব বুলি মোৰ ধাৰণা। এই দুয়োটাই হ'ল মই দলত যোগ দিয়াৰ কাৰণ। এই কাৰণবোৰৰ উপৰিও দলত যোগ দিয়াৰ অভিপ্ৰায়ো মোৰ থাকিব পাৰে। মই শোষিত জনগনৰ প্ৰতি অনুকম্পা-বশতঃ দলত যোগদান কৰিব পাৰোঁ নাইবা মোৰ আত্মীয় স্বজনক চমক খুৱাবলৈকো দলৰ মাজলৈ আহিব পাৰোঁ।

ভবিষ্যতৰ প্ৰতি সচেতনতা প্ৰকাশ কৰাৰ ফলতে আমাৰ মনত অভিপ্ৰায়ে জন্ম লাভ কৰে। নিজৰ কাৰণে সত্তাই তেওঁক আগুৰি থকা পৰিবেশৰ পৰিবৰ্তন সাধন কৰিব পাৰে কাৰণ মানব-সত্তা স্বাধীন। মানব-সত্তা বৰ্তমানে কি আৰু ভবিষ্যতে কি হ'ব, এই দুটা অবস্থাৰ মাজত আছে নাস্তিত্ব। নিজৰ কাৰণে সত্তা আৰু স্বাধীনতা দুয়োটা একেই। এজন মানুহ স্বাধীন এই অৰ্থত যে তেওঁ নিজেই নাস্তিত্ব হ'ব লাগে। নিজৰ কাৰণে সত্তাই স্বেচ্ছাই চিন্তা কৰিব পাৰে আৰু সিদ্ধান্ততো উপনীত হ'ব পাৰে। এনে সিদ্ধান্ত ভুলো হ'ব পাৰে আৰু শুদ্ধও হ'ব পাৰে।

ভবিষ্যতৰ চিন্তাই মানুহক কৰ্মলৈ আগুৱাই দিয়ে। যদি তেওঁ কাম কৰিব লগা হয় তেন্তে তেওঁ ভবিষ্যতৰ প্ৰতি সম্পূৰ্ণৰূপে সচেতন হৈ পৰিস্থিতি পৰিবৰ্তনৰ চেষ্টা কৰিব লাগিব। নিজৰ অতীতৰপৰা বিচ্ছিন্ন হোৱা প্ৰবণতা চেতনাৰ আছে। মেৰী ওৱাৰণকে লিখিছে যে ভবিষ্যত দৰ্শনৰ প্ৰভাৱে মানুহক কৰ্ম কৰিবলৈ আগুৱাই দিয়ে বুলি দাঙি ধৰা তত্ত্ব ফ্ৰয়দীয় তত্ত্বৰ সম্পূৰ্ণ বিপৰীত। ছাৰ্ট্ৰেয়ে অস্তিত্ববাদী তত্ত্বৰ প্ৰভাৱত মত প্ৰকাশ কৰিবলৈ বাধ্য হৈছে যে আমি নিজকে যেনে ধৰণে গঢ় দিব খোজোঁ তেনে ধৰণে আমি গঢ়ি উঠোঁ; আমাৰ মানব-প্ৰকৃতি বোলা কোনো এটা কথা নাই নাইবা কোনো একপ্ৰকাৰ নিৰ্দিষ্ট ধৰণৰ চৰিত্ৰও আমাৰ নাই, যি প্ৰকৃতি নাইবা চৰিত্ৰক আমি নিজে গঢ় দি নলওঁ।

মানবৰ স্বাধীনতাই হ'ল অস্তিত্ববাদৰ স্নায়ুকেন্দ্ৰ। ই এনে একধৰণৰ দৰ্শন যি দৰ্শনৰ অভিপ্ৰায় ব্যৱহাৰিক। সকলো অস্তিত্ববাদী চিন্তা-নায়ক সকলৰ মতে স্বৰূপতাৰ আগতে আছে অবস্থিতি (existence comes before essence)। *Existentialism and Humanism* নামৰ পুথিত তলত দিয়া ধৰণে ওপৰত উল্লেখ কৰা কথাটো ব্যাখ্যা কৰিছে। আমি

কব খোজোঁ যে প্ৰথমতে মানুহৰ অস্তিত্ব আছে। মানুহ জীৱন-যুঁজত নামে, জগতৰ ওপৰলৈ উঠে আৰু পিছত নিজৰ বৈশিষ্ট্য বিচাৰে। যদি কোনো মানুহক সূত্ৰৰ অধীনলৈ অনা নাযায়, অৰ্থাৎ তেওঁৰ কোনো বৈশিষ্ট্য পৰিস্ফুট নহয়, তেন্তে তেওঁ একোৱেই নহয় (nothing)। কৰ্ম নকৰালৈকে তেওঁ একোৱেই নহয়। পিছত তেওঁ নিজকে যেনে ভাৱে গঢ় দিয়ে ঠিক তেনেভাবেই গঢ় লয়। এইটোৱেই অস্তিত্ববাদৰ প্ৰথম নীতি। কিন্তু ইয়াকেই মানুহে মনোধৰ্মিতা আখ্যা দি অস্তিত্ববাদীসকলক উপলুণ্ঠা কৰিব খোজে। কিন্তু আচলতে অস্তিত্ববাদীসকলে প্ৰমাণ কৰিব বিচাৰে যে মানুহৰ এখন মেজ বা এটুকুৰা শিলতকৈ বেছি মৰ্যাদা আছে। আমি কব খোজোঁ যে প্ৰধানকৈ মানুহৰ আছে অবস্থিতি। কিন্তু আনহাতে মানুহে এইটোও জানে যে তেওঁ এক অনাগত ভবিষ্যতলৈ আগুৱাই গৈ আছে। মানুহৰ এক মনোধৰ্মী জীৱন আছে। তেওঁ আন অচেতন পদাৰ্থৰপৰা পৃথক। এনে মনোধৰ্মী জীৱনৰ ফলস্বৰূপে তেওঁ নিজকে আগুৱাই নিবলৈ চেষ্টা কৰে আৰু এনে চেষ্টাৰ আগতে তেওঁৰ সত্তাৰ কোনো মূল্য নাই। মানুহৰ সত্তাৰ তেতিয়াহে মূল্য আছে যেতিয়া কোনো উদ্দেশ্য লৈ তেওঁ কামত প্ৰবৃত্ত হয়।

ডেকাৰ্টৰ দৰে ছাট্ৰেয়েও "মই ভাবোঁ গতিকে মোৰ অবস্থিতি আছে" (I think therefore I am) (*cogito ergo sum*) বোলা সূত্ৰৰ অবলম্বনত অস্তিত্ববাদী চিন্তাধাৰাৰ প্ৰকাশ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। কিন্তু তেওঁ মত প্ৰকাশ কৰিছে যে ডেকাৰ্টে *cogito* শব্দৰ অৰ্থ নিজৰ চেতনাৰ একপ্ৰকাৰ চিন্তা-কাৰ্যৰ মাজত সীমিত কৰিছে। ছাট্ৰেৰ মতে এনেধৰণৰ চিন্তাই মোৰ অবস্থিতি প্ৰমাণিত নকৰে। চেতনা নিজে নিজৰ আগত প্ৰকাশিত নহয়। মানুহে বাহ্যিক জগতৰ চেতনা লাভ কৰে। চেতনাৰ স্বভাৱেই হ'ল যে ই নিজৰ বাহিৰে আন বস্তুকেহে প্ৰকাশিত কৰিব পাৰে। চেতনা এখন আৰ্চিৰ দৰে আৰু ই চেতনাৰ বাহিৰত থকা বস্তুকেহে প্ৰতিবিম্বিত কৰে।

দেখা যায় যে অস্তিত্ববাদী চিন্তাধাৰাৰ মতে এজন স্বাধীন কৰ্তা হিচাপে মানুহে জগতৰ মাজত নিজৰ ভবিষ্যত নিজেই ৰচনা কৰে। কৰ্মৰ দিশত উদগনি যোগোৱাৰ ফালৰপৰা চালে ই এক প্ৰকাৰ আশাবাদী দৰ্শন।

কৰ্ম কৰাৰ কাৰণে মানুহৰ স্বাধীনতা আছে আৰু এই স্বাধীনতাৰ কাৰণে মানুহৰ দায়িত্ব যে অকল নিজৰ ক্ষেত্ৰতে সীমিত হৈ আছে এনে নহয় কিন্তু আনৰ স্বাধীনতা যাতে খৰ্ব নহয় তাৰ বাবে সজাগ হোৱাৰ দায়িত্বও তেওঁৰ আছে। এনে ধৰণৰ উক্তি কিছু পৰিমাণে বিভ্ৰান্তিকৰ। তথাপি ছাৰ্ট্ৰেয়ে ইয়াৰ সহায়ত অস্তিত্ববাদী নৈতিকতাৰ প্ৰকাশ কৰিবলৈ বিচাৰিছে। সচৰাচৰ নীতিৰ ক্ষেত্ৰৰ কিছুমান প্ৰমূল্য প্ৰশ্নাতীত বুলি গ্ৰহণ কৰা হয়। কিন্তু জগত-প্ৰপঞ্চৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিয়া ছাৰ্ট্ৰৰ দৰ্শনত এনে প্ৰমূল্যৰ স্থান নাই। তেওঁৰ মতে অস্তিত্ববাদী মনোবিশ্লেষণে দেখুৱাব লাগে যে কৰ্তাই সকলো প্ৰমূল্যৰ আধাৰ। ছাৰ্ট্ৰেয়ে অৱশ্যে এই বিষয়টোৰ বহুল আলোচনা কৰা নাই। ছাৰ্ট্ৰৰ আলোচনাৰপৰা এইটো বুজা যায় যে এটা বিশেষ পাৰিপাৰ্শ্বিকতাৰ মাজত থকা কৰ্তাই কেনে ভাবে তেওঁৰ স্বাধীনতা ব্যৱহাৰ কৰিব পাৰে তাৰ ওপৰতে নৈতিকতাৰ প্ৰশ্ন নিৰ্ভৰ কৰে। অস্তিত্ববাদী চিন্তাধাৰাৰ সমৰ্থক লোকে স্বীকাৰ কৰে যে যেতিয়া এজন মানুহে কোনো এটা কাম কৰিবলৈ প্ৰস্তুত হয় তেতিয়া তেওঁ সম্পূৰ্ণ দায়িত্বৰপৰা আঁতৰি যাব নোৱাৰে কাৰণ তেওঁ কেৱল নিজৰ কাৰণেই প্ৰস্তুত হোৱা নাই, তেওঁ আনৰ কাৰণেও প্ৰস্তুত হৈছে। ছাৰ্ট্ৰেয়ে বহুতো সৈন্যৰ জীৱন-মৰণ নিৰ্ভৰকৰা এজন সেনাধ্যক্ষৰ এটা দৃষ্টান্ত দিছে। সেনাধ্যক্ষজনে বেদনাৰ মাজতে সিদ্ধান্তত উপনীত হয়। সকলো স্বাধীন মানুহৰ জীৱনতে এনে বেদনা (anguish) অনুভূত হয়। *Existentialism as humanism* নামক ৰচনাত ছাৰ্ট্ৰেয়ে অস্তিত্ববাদী চিন্তাধাৰাৰ নৈতিক দিশৰ আলোচনা কৰিছিল যদিও পিছত এই মত তেওঁ প্ৰত্যাখ্যান কৰিছিল। মেৰী ওৱাৰণকে লিখিছে যে এনে ক্ষেত্ৰত নিৰাশা ওপৰতে ওলাই থাকিলেও ছাৰ্ট্ৰেয়ে নৈতিক ভিত্তিৰ ওপৰত আন এখন পুথি ৰচনা কৰাৰ প্ৰতিশ্ৰুতি দিছিল। তদুপৰি *Being and Nothingness*অৰ তৃতীয় খণ্ডত এটা টোকাত আনৰ লগত থকা আমাৰ সম্বন্ধৰ নৈৰাশ্যজনক প্ৰকৃতিৰ বিষয়ে আলোচনা কৰিবলৈ যাওঁতে ছাৰ্ট্ৰেয়ে লিখিছে যে 'এনে ধৰণৰ আলোচনাৰ মাজতো মুক্তিৰ কাৰণে পথ বন্ধ হোৱা নাই। কিন্তু আমি ইয়াত আলোচনা কৰিব নোৱাৰা এক ধৰণৰ মৌলিক পৰিবৰ্তনৰ পিছতহে এইটো সম্ভৱ হব পাৰে।' সন্দেহ নাই, যে এই পৰিবৰ্তন মাৰ্ক্সীয়

আদৰ্শাধীন হোৱা পৰিবৰ্তন আৰু নৈতিক স্তৰত ৰচনা কৰিব খোজা পুথিখন ১৯৬০ চনত ছপা হোৱা *Critique of Dialectical Reason.*[১৪]

এটা সময়ত ছাৰ্ট্ৰেয়ে চোকা ভাষাত মাৰ্ক্সীয় দৰ্শনৰ সমালোচনা কৰিছিল। কিন্তু পিছৰ ফালে তেওঁ সমাজৰ মাৰ্ক্সীয় বিশ্লেষণৰ প্ৰতি আকৃষ্ট হৈ পৰিছিল। *Being and Nothingness* বোলা পুথিত এজন ব্যক্তি আন এজন ব্যক্তিৰ মুখামুখী হয় আৰু ব্যক্তি-ব্যক্তিৰ মাজতে সংঘৰ্ষও উপস্থিত হয়। কিন্তু *Dialectical Reason* পুথিত সংঘাত উপস্থিত হয় ব্যক্তি আৰু সমাজৰ এক শ্ৰেণী মানুহৰ মাজত। ছাৰ্ট্ৰৰ ধাৰণা যে মাৰ্ক্সীয় ভাবধাৰাৰ লগত অস্তিত্ববাদী ভাবধাৰাৰ মিলন ঘটিলে মাৰ্ক্সীয় দৰ্শন বেছি আধুনিক বুলি পৰিগণিত হব। উনবিংশ শতিকাৰ জড়বাদী প্ৰভাৱমুক্ত হৈ মাৰ্ক্সীয় দৰ্শনে অস্তিত্ববাদৰ আঁদৰ্শপৰা এটা মানব-স্বাধীনতাৰ যুক্তিপূৰ্ণ প্ৰত্যয় গ্ৰহণ কৰাটো তেওঁ বিচাৰে। এইটো কৰিলে মাৰ্ক্সৰ অনুগামীসকলৰ দৰে নীতি উলঙ্ঘন কৰা হব বুলি ছাৰ্ত্ৰেয়ে নাভাবে। ইয়াৰ সমৰ্থনত তেওঁ এঙ্গেলছৰ এটা উক্তি আগবঢ়ায়। উক্তিটো হল "মানুহে নিজেই তেওঁলোকৰ ইতিহাস ৰচনা কৰে কিন্তু এই ইতিহাস ৰচিত হয় তেওঁলোকক নিয়ন্ত্ৰিত কৰা এটা পৰিবেশৰ মাজত।"[১৫]

অস্তিত্ববাদী চিন্তাধাৰাৰ মাজত প্ৰধানকৈ এটা নিয়মেই চকুত পৰে।

১৪। "Sartre did promise, despite the apparent hopelessness of any such understanding, to write another book 'on an ethical plane'. And in a note to his discussion in part III of *Being and Nothingness*, concerning the doomed nature of our relations with others he wrote, 'These considerations do not exclude the possibility of an ethics of deliverance and salvation. But this can be achieved only after a radical conversion which we cannot discuss here'. There is little doubt that the radical conversion is the conversion to Marxism, and that the book which he promised to write on the ethical plane is the *Critique of Dialectical Reason*, which was published in 1960."

১৫। "Men make their history themselves, but in a given environment which conditions them."—*Satre* by M. Crawston.

এই নিয়মটো হল এয়ে যে প্ৰত্যেক ব্যক্তিয়ে নিজৰ স্বাধীন জীৱন গ্ৰহণ কৰি নিজকে বচাব লাগিব। নিজৰ কাৰণে সত্তাই নিজে নিজে সচেতনভাৱে সিদ্ধান্ত গ্ৰহণ কৰিহে নিজকে ৰক্ষা কৰিব পাৰিব। কিন্তু ছাৰ্ট্ৰে প্ৰায় সম্পূৰ্ণৰূপে এজন ৰাজনৈতিক ব্যক্তি হোৱা কাৰণে এনে এটা ধাৰণাই তেওঁক সন্তুষ্ট কৰিব পৰা নাই বুলি মেৰী ওৱাৰণকে ভাবে।

Short History of Existentialism বোলা পুথিত জঁ্যা ওৱালে (Jean Wahl) কৈছে যে ছাৰ্ট্ৰৰ দৰ্শনত নিজস্ব-সত্তা আৰু নিজৰ কাৰণে সত্তাৰ ভিতৰত কোনটো প্ৰধান কোৱা টান। এই দুই সত্তা পৰস্পৰ বিৰোধী হোৱাৰ কাৰণে প্ৰশ্ন কৰিবৰ ইচ্ছা হয়—এই দুয়োটাকে জানো সত্তা বুলি অভিহিত কৰা উচিত। এইক্ষেত্ৰত হেগেলৰ সম্ভাবনাৰ প্ৰত্যয় অৰ্থাৎ অন্তৰ্নিহিত আন্তৰিক শক্তিৰ বহিঃপ্ৰকাশৰ আদৰ্শ বেছি গ্ৰহণযোগ্য।[১৬]

এলবাৰ্ট কেমু (১৯১৩—)
Albert Camus

কম বয়সতে এলবাৰ্ট কেমুৰ মটৰ-দুৰ্ঘটনাত মৃত্যু হয়। কিন্তু ডেকা কালতে তেওঁৰ ৰচনাসমূহ মৌলিক চিন্তাপ্ৰসূত বুলি পৰিগণিত হৈছে। জঁা পল ছাৰ্ট্ৰে আৰু আন আন অস্তিত্ববাদী লেখকসকলৰ লগত তেওঁৰ কিছু মিল আছে। তথাপি *The Myth of Sisyphus* পুথিত এইসকলৰ কিছুমানক তেওঁ সমালোচনা কৰিছে। এৰছাৰ্ডৰ কল্পনাত আছে কেমুৰ বিশেষত্ব। ১৯৫০ চনৰ ওচৰৰ সময় ছোৱাত প্ৰসিদ্ধি লাভ কৰা কেইজনমান নাট্যকাৰৰ ক্ষেত্ৰত এই শব্দটো সচৰাচৰ ব্যৱহাৰ কৰা হয় কাৰণ জীৱনৰ প্ৰতি থকা নিজ নিজ দৃষ্টিভঙ্গী ৰূপায়ণৰ ক্ষেত্ৰত এইসকল নাট্যকাৰৰ মাজত

১৬। "In-as-much as these two forms of being are absolutely opposed to each other in all their characteristics, one is tempted to ask if it is proper to call both of them Being.··· On this point Hegel's conception of potentiality which is the concept of the development of the implicit for-itself towards the explicit for-itself is far more satisfactory."

কিছু কিছু মিল আছে। *The Myth of Sisyphus* পুথিত কেমুৱে লিখিছে, "যিখন জগত আনকি বেয়া যুক্তিৰেও ব্যাখ্যা কৰিব পাৰি সেইখন জগত সকলোৰে জনাশুনা জগত। কিন্তু আনহাতে, হঠাতে ভ্ৰান্তি আৰু জ্যোতিৰ্মুক্ত এখন ব্ৰহ্মাণ্ডৰ মাজত মানুহে নিজকে বিদেশী আৰু আগন্তুক বুলি অনুভব কৰে। তেওঁৰ বনবাসী স্বৰূপ এৰোৱাৰ উপায় নাই কাৰণ এৰি অহা ঘৰ বা প্ৰতিশ্ৰুত ভূমিৰ স্মৃতিৰপৰা তেওঁ বঞ্চিত। মানুহ আৰু তেওঁৰ জীৱনৰপৰা, অথবা কৰ্তা আৰু তেওঁৰ পশ্চাৎভূমিৰপৰা হোৱা এই বিচ্ছিন্নতাৰ মাজতে আছে এবছাৰ্ডৰ অনুভূতি।"[১৭]

কেমুৱে এবছাৰ্ড-অনুভূতিৰ ব্যাখ্যা কৰিছে কিন্তু তেওঁ ইয়াৰ ভেটিত কোনো দৰ্শনৰ প্ৰতিষ্ঠা কৰা নাই। তলত উল্লেখ কৰা যেই সেই এটা ৰূপত আমি এবছাৰ্ড-অনুভূতি লাভ কৰো :—

(i) জাগতিক জীৱনৰ গতানুগতিকৰূপে মানুহক অস্তিত্বৰ মূল্য সম্বন্ধে প্ৰশ্ন কৰিবলৈ আগুৱাই দিব পাৰে। এনে এটা প্ৰশ্নই তেওঁক এবছাৰ্ড-অনুভূতিৰ প্ৰতি সচেতন কৰে।

(ii) সময়ৰ ধ্বংসাত্মক স্বৰূপৰ অবগতি

(iii) জগতত অকলশৰীয়া বুলি হোৱা অনুভব। বেয়া যুক্তিৰে ব্যাখ্যা কৰা জগতখন পৰিচিত জগত। কিন্তু ভ্ৰান্তি আৰু জ্যোতিৰ্মুক্ত জগতৰ মাজত মানুহে নিজকে আগন্তুক বুলি অনুভব কৰে।

(iv) অকল বিশ্ব-ব্ৰহ্মাণ্ডৰপৰাই নহয় কিন্তু আন আন প্ৰাণীৰপৰাও বিচ্ছিন্ন হৈ থকা চেতনা।

কেমুৰ মতে এবছাৰ্ড হল মনে বিচৰা ঐক্য আৰু জগতত লাভ কৰা বিশৃঙ্খল অভিজ্ঞতাৰ মাজত থকা মিলনৰ অভাৱ। ইয়াৰ স্পষ্ট প্ৰতিক্ৰিয়া হল এহাতে আত্মহত্যা আৰু বিপৰীত দিশত বিশ্বাসৰ মাজত জঁপিয়াই পৰা কাৰ্য।

১৭। A world that can be explained even with bad reasons is a familiar world. But, on the other hand, in a universe suddenly divested of illusions and lights, man feels alien, a stranger. His exile is without remedy since he is deprived of the memory of a lost home or the hope of a promised land. This setting is properly the feeling of absurdity."

(an absence of correspondence between the mind's need for unity and the chaos of the world the mind experiences, and the obvious response is either suicide or in the opposite direction, a leap of faith.)

সমসাময়িক এজন লোকে সুখী হবলৈ ইচ্ছা কৰে নাইবা প্ৰকৃতি-জগত অথবা মানব-জগতৰ লগতো ঘনিষ্ঠ সম্পৰ্ক ৰাখিব খোজে কিন্তু তেওঁৰ অবস্থিতিৰ স্বৰূপৰপৰাই তেওঁৰ বাসনাবোৰ বাধাপ্ৰাপ্ত হৈ থাকে। এজন মানুহে তেওঁৰ ভিতৰত থকা হৃদয়খন অনুভৱ কৰি সিদ্ধান্ত কৰে যে তেওঁৰ হৃদয় আছে; তেওঁ বহিৰ্জগতৰ সংস্পৰ্শলৈকো আহিব পাৰে আৰু সিদ্ধান্তত উপনীত হব পাৰে যে জগতখনো আছে। "কিন্তু ইয়াতেই মোৰ সকলো জ্ঞানৰ শেষ আৰু বাকীখিনি কথা মোৰ মনে গঢ়া। কাৰণ যদি মই একেবাৰে নিশ্চিত হৈ থকা মোৰ আত্মাটোক ধৰিব খোঁজো, যদি মই ইয়াৰ সূত্ৰ দিব, নাইবা ইয়াৰ বৰ্ণনা কৰিব খোজো তেন্তে দেখিবলৈ পাওঁ যে মোৰ আঙুলিৰ মাজেৰে সৰকি যোৱা পানীৰ বাহিৰে ই আন একো নহয়। এই হৃদয়খন যিখন মোৰ, সেই হৃদয়খনো সদায় মোৰ কাৰণে সূত্ৰৰ অধীন নোহোৱা অবস্থাতে থাকিব।··· চিৰকাললৈ মই মোৰ কাৰণে অপৰিচিত ব্যক্তি হৈ থাকিম।"[১৮]

ঠিক একে ৰকমেই আমি গছবোৰ স্পৰ্শ কৰোঁ, পানী খাওঁ, আৰু ফুলৰ গন্ধ নাইবা আকাশত থকা তৰাবোৰ চাই আমাৰ হিয়া জুৰ পেলাওঁ। তথাপি পৃথিবীৰপৰা লাভ কৰা সকলো জ্ঞানেও আমাক নিশ্চিতকৈ জনাই নিদিয়ে যে এই পৃথিবীখন আমাৰ। গতিকে যি বিজ্ঞানে আমাক সকলো শিকাব বুলি আশা কৰোঁ সেই বিজ্ঞানো প্ৰাক্-কল্পনাতে পৰিসমাপ্তি লাভ

১৮। There ends all my knowledge, and the rest is construction. For if I try to seize the self of which I feel sure, if I try to define or to summarise it, it is nothing but water slipping through my fingers.— This very heart which is mine will for ever remain indefinable to me.··· For ever I shall be a stranger to myself."

—*The Myth of Sisyphus*—Absurd Reasoning

কৰে। গতিকে এই অপৰিচিত বিশ্বত মানুহৰ অৱস্থা 'হল নিজকে নিজে নজনা নাইবা জগতৰ বস্তুবোৰৰ অৰ্থ নুবুজা একপ্ৰকাৰ অকলশৰীয়া অৱস্থা। যি নতুন চিন্তা তেওঁৰ মনলৈ আহে সিও অনস্তিত্বৰ বুকুত ততালিকে লয় পায়। এনে এটা অৱস্থাত মানুহে জানিবলৈ আৰু জীয়াই থাকিবলৈকেহে মাথোন অস্বীকাৰ কৰিব পাৰে কিয়নো ইয়াত বিজয়ৰ বাসনা এনে এক প্ৰাচীৰত খুন্দা খায় যি প্ৰাচীৰ জয় কৰা সম্ভৱ নহয়।

আমাৰ বুদ্ধিশক্তিয়ে আমাক কৈ দিয়ে যে জগতখন এব্‌ছাৰ্ড। অন্ধ যুক্তিৰ আগতহে ই স্পষ্ট ৰূপত প্ৰতিভাত হয়। এইটো মাথোন মানুহে কব পাৰে যে এই জগতখন স্বৰূপতে যুক্তিৰ অধীন নহয়। এব্‌ছাৰ্ড হল যুক্তি-বহিৰ্ভূত পদাৰ্থৰ লগত মানুহৰ অন্তৰত প্ৰতিধ্বনিত হোৱা উন্মত্ত আকাঙ্ক্ষাৰ মুখামুখি অৱস্থা।[১৯] গতিকে এব্‌ছাৰ্ড হল এটা সম্বন্ধ। ই ব্যক্তি আৰু জগতৰ মাজত অভিযোজন নোহোৱা সম্বন্ধ। মানুহ আৰু জগত, এই দুয়োটাৰে ওপৰত এব্‌ছাৰ্ড নিৰ্ভৰশীল। জগতখন নিজেই অৱশ্যে এব্‌ছাৰ্ড নহয় কিন্তু ইয়াক যুক্তিৰ পৰিধিৰ মাজলৈ আনি বুজিব নোৱাৰি। মৃত্যুৰ সময়লৈকে চাৰিও দিশে আগুৰি থকা যুক্তি-বহিৰ্ভূত পদাৰ্থৰ লগত মানুহ মুখামুখী হয়। এনে মুখামুখী কাৰ্যই এব্‌ছাৰ্ডৰ ধাৰণা সুস্পষ্ট কৰি তোলে।

এব্‌ছাৰ্ড মানুহৰ মাজত নাথাকে, জগতৰ মাজতো নাথাকে কিন্তু এই দুয়োটাৰে, অৰ্থাৎ মানুহ আৰু জগতৰ উপস্থিতিৰ মাজতহে হয় এব্‌ছাৰ্ড অনুভূতিৰ প্ৰকাশ। যুক্তিৰ সহায়ত যদি কোনো মানুহে এব্‌ছাৰ্ড বোলা বস্তুটোক ধৰিব খোজে তেন্তে তেওঁৰ শ্ৰম সাৰ্থক নহব আৰু তেওঁ মাথোন নতুন অসন্তুষ্টিহে লাভ কৰিব। যিজন লোক এব্‌ছাৰ্ডৰ প্ৰতি সচেতন সেইজন লোক এব্‌ছাৰ্ডেৰে পৰিবেষ্টিত হবলৈ বাধ্য। এনে মানুহ ভৱিষ্যতমুখী হব নোৱাৰে।

১৯। This world in itself is not reasonable, that is all that can be said. But what is absurd is the confrontation of the irrational and the wild longing for clarity whose call echoes in the human heart.

—*The Myth of Sisyphus*

আত্মহত্যাৰ লগত এৱছাৰ্ডৰ কিছু সম্বন্ধ আছে। কেমুৱে দুই ৰকম আত্মহত্যাৰ কথা কৈছে। ইয়াৰে এক প্ৰকাৰ হল শাৰীৰিক আৰু আন প্ৰকাৰ দাৰ্শনিক। জীৱন-যাপন দুৰ্বহ বুলি অনুভূত হোৱা, নাইবা জীৱন কি তাক বুজি নোপোৱা নাইবা জীৱন উপভোগ কৰাৰ প্ৰয়োজন নাই বুলি ভবা চেতনাৰপৰা শাৰীৰিক আত্মহত্যাৰ উৎপত্তি। দাৰ্শনিক আত্মহত্যাৰ কথা আলোচনা কৰোঁতে কেমুৱে জেছপাৰছ্, হুছেৰ্ল, হাইডেগাৰ, কিৰ্কেগাৰ্ড, চেষ্টভ প্ৰভৃতি কেইজনমান অস্তিত্ববাদী দাৰ্শনিকৰ মতৰ সমালোচনা কৰি সেই মত প্ৰত্যাখ্যান কৰিছে। অস্তিত্ববাদী দৃষ্টিভঙ্গীটোকে তেওঁ দাৰ্শনিক আত্মহত্যা বুলি অভিহিত কৰিছে। কেমুৱে এইসকল লেখকৰ ব্যাখ্যা দিয়া মতে এইসকল এৱছাৰ্ডৰ প্ৰতি সচেতন অথচ এওঁলোকে যুক্তিহীনতা অথবা ধৰ্মৰ বিপদসঙ্কুল বাটেদি আগবাঢ়ি যাবলৈ ইচ্ছা কৰে। কেমুৱে লিখিছে, "অস্তিত্ববাদীসকলৰ মতে নাস্তিত্ব (অভাৱ) তেওঁলোকৰ ঈশ্বৰ। চমুকৈ কবলৈ গলে, মানবীয় যুক্তিৰ অভাবৰ ওপৰতে এইজন ঈশ্বৰক স্থাপিত কৰা হৈছে। কিন্তু আত্মহত্যাৰ নিচিনাকৈ মানুহৰ লগে লগে ঈশ্বৰো পৰিবৰ্তিত হয়। জাপ দিয়া বহুতো বাট আছে। ইয়াৰ ভিতৰত মূল কথা হল জাপ দিয়া কাৰ্যহে।"[২০] দাৰ্শনিক আত্মহত্যাৰ প্ৰতি কেমুৱে কোনো অনুৰাগ প্ৰকাশ কৰা নাই কিয়নো এনে আত্মহত্যাৰ মাজত শৰীৰৰ বিনাশ নাই; কিন্তু আনহাতে ই বুদ্ধিশক্তিক ধ্বংস কৰা একপ্ৰকাৰ মানসিক হত্যাহে। কেমুৱে নিজে সদায় যুক্তিযুক্ত হবলৈ বিচাৰে। এব্ছাৰ্ড মনৰ এনেধৰণৰ দৃষ্টিভঙ্গীহে থাকিব পাৰে। অসীম অনন্তৰ চিন্তাৰ মাজত সন্তুষ্টি লাভ কৰিবলৈ গলে মনে যিটো পোহৰলৈ আনিছে তাৰপৰা আঁতৰি পলোৱাৰহে কথা।

এই জগতখনৰ এটা তৃতীয় সত্তা আছে নে নাই,—এই প্ৰশ্নৰ প্ৰতি মন দিয়াৰ আগ্ৰহ তেওঁৰ নাই। নিজৰ ব্যক্তিগত সত্তা আৰু তাৰ সীমাবদ্ধতাৰ

২০। "For the existentials negation is their God. To be precise, that God is maintained only through the negation of human reason. But like suicides gods change with men. There are many ways of leaping, the essential being to leap."
—*Albert Camus* by Cruickshank, Chapter 8.

বাহিৰত কি আছে তাৰ তাৎপৰ্য বুজাৰ ক্ষমতা তেওঁৰ নাই বুলি কেমুৱে জানে। মানবীয় শক্তিৰ মাজেদি যি জনা যায় তাকেহে তেওঁ বুজিব পাৰে। পৰম সত্তাৰ প্ৰতি থকা ক্ষুধা আৰু এই জগতখনক যুক্তিযুক্ত নীতিৰ মাজলৈ আনি তাৰ মাজত ঐক্য বিচৰাৰ অসম্ভব কাৰ্যৰ বিষয়ে কেমু সচেতন। এই দুয়োটাৰে মাজত তেওঁ সমন্বয় সাধন কৰিব নোৱাৰে। গতিকে মিছা কথা নোকোৱাকৈ তেওঁ আন সত্যৰ কথা কব নোখোজে।

গছ-গছনি আৰু প্ৰাণি-জীৱনৰ দৰে মানুহৰ জীৱন হোৱাহেঁতেন জগতখনৰ বোধহয় কিবাকিবি অৰ্থ থাকিলহেঁতেন। কিন্তু যুক্তিৰ সাৰথিৰ সহায়ত সকলো সৃষ্ট বস্তুৰ লগত মানুহে নিজক প্ৰতিদ্বন্দ্বী হিচাপে প্ৰতিষ্ঠিত কৰে। মানুহৰ চেতনাইহে চিন্তনক্ষম মনে ঐক্য বিচৰা কাৰ্য আৰু ভয়াবহ বিশ্বৰ যুক্তি বহিৰ্ভূত বিচিত্ৰতাৰ মাজত থকা অসংলগ্নতাৰ জ্ঞান লাভ কৰিব পাৰে। মানব-জীৱনত এৱছাৰ্ড ওপৰতে ওলাই আছে। মানুহে আশা কৰিবলৈ পাহৰিছে। বৰ্তমানৰ নৰকেই তেওঁৰ সাম্ৰাজ্য।[২১]

এৱছাৰ্ডে মানুহৰ মনলৈ আধ্যাত্মিক সংঘাত আনে। কিছুমান মানুহে অন্ধবিশ্বাসক আঁকোৱালি লৈ এই সংঘাত এৰাই চলিব খোজে। এৱছাৰ্ড মানুহৰ ভাগ্যত থকা বেদনাদায়ক অসন্তুষ্টিৰপৰা মুক্ত হবলৈ ধৰ্মগুৰুসকলে মানুহক আধ্যাত্মিক ক্ষেত্ৰত জঁপিয়াই পৰিবলৈ আহ্বান কৰে। কিন্তু গুৰুসকলে কি কয় সেইটো বোধগম্য নহয়। এৱছাৰ্ড ব্যক্তিয়ে যি কথা ভালকৈ নুবুজে তাক কৰিবলৈ আগ নাবাঢ়ে। তেওঁ পাপৰ অৰ্থ নুবুজে আৰু তেওঁৰ কল্পনাৰ বাহিৰত থকা নৰকৰ কথাও দৃষ্টিগোচৰ কৰিব নোৱাৰে। গতিকে তেওঁ নিজৰপৰা যিটো দাবী কৰে সেইটো হৈছে তেওঁ যি জানে সম্পূৰ্ণৰূপে তাকে লৈয়েই জীয়াই থকাৰ ইচ্ছা। যিটো নিশ্চিত নহয় সেইটো তেওঁ প্ৰত্যাখ্যান কৰে।

মানুহৰ কাৰণে জীৱনৰ কিবা মূল্য আছে নেকি—এই প্ৰশ্নৰ আলোচনা কেমুৱে কৰা নাই। তেওঁ দাৰ্শনিক যুক্তি-তৰ্কৰ বিলাস কৰিব নোখোজে। আনহাতে তেওঁ কব খোজে যে জীৱনৰ কোনো অৰ্থ নাথাকিলেও ইয়াক

২১। "He has forgotten how to hope. The hell of the present is his kingdom at last."

ভালভাৱে যাপন কৰিব পাৰি। অভিজ্ঞতা লাভ কৰা, ভাগ্যৰ সুখ-দুখ ভোগ কৰা প্ৰভৃতি কাৰ্যই জীৱনক জীৱন হিচাপে গ্ৰহণ কৰাকে বুজায়। এৱছাৰ্ডৰ ধাৰণা চেতনা-ৰাজ্যত উজ্জ্বল হৈ নাথাকিলে এৱছাৰ্ড বুলি জনা জীৱন কেৱে যাপন নকৰে। সচেতন বিপ্লৱ পৰিহাৰ কৰাৰ অৰ্থ জীৱনৰ সমস্যা এৰাই চলাৰ চেষ্টা। গতিকে ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতাৰ মাজত একপ্ৰকাৰ স্থায়ী বিপ্লৱ জড়িত হৈ আছে। জীৱন-যাপন কৰাৰ তাৎপৰ্য হল এৱছাৰ্ডক সজীৱ কৰি ৰখা কাৰ্য। যেতিয়া আমি এৱছাৰ্ডৰপৰা আঁতৰি আহোঁ তেতিয়া এৱছাৰ্ডৰ মৃত্যু ঘটে। একমাত্ৰ সংলগ্ন দাৰ্শনিক পৰিস্থিতি হল বিপ্লৱ যি বিপ্লৱৰ যোগেদি মানুহে দুৰ্বোধ্যতাৰ মুখামুখি হয়। প্ৰতি মুহূৰ্তে এই বিপ্লৱে জগতক প্ৰত্যাহ্বান জনাইছে। দাৰ্শনিক বিপ্লৱে মানুহক নিজৰ অভিজ্ঞতাৰ প্ৰতি সজাগ কৰে।

এৱছাৰ্ডৰ অভিজ্ঞতাই মানুহক আত্মহত্যাৰপিনে আগুৱাই নিদিয়ে। বিপ্লৱৰ পৰিণতি আত্মহত্যা বুলি ভবা কথাটো ভুল। আত্মহত্যা একপ্ৰকাৰ জাপ মৰাৰ দৰে। মানুহৰ এটা ভৱিষ্যত আছে, অৱশ্যে এই ভৱিষ্যত ভয়াবহ। এই ভৱিষ্যতলৈ মানুহ আগবাঢ়ে। এইটো অৱশ্যে সত্য কথা যে যেতিয়ালৈকে মানুহ জীয়াই থাকে তেতিয়ালৈকে এৱছাৰ্ডৰ প্ৰভাৱ এৰাব নোৱাৰে। কিন্তু এৱছাৰ্ডৰ লগতে মৃত্যুৰ জ্ঞান আৰু তাক প্ৰত্যাখ্যান কৰাৰ ধাৰণা থকাৰ কাৰণে এৱছাৰ্ডৰ পৰিণতি আত্মহত্যা নহয়।

বিপ্লৱে জীৱনৰ প্ৰমূল্য দান কৰে। ইয়ে জীৱনক মৰ্যাদা আৰু মহত্বপূৰ্ণ কৰি তোলে। বাস্তৱতাৰ লগত মুখামুখী সংগ্ৰামত ৰত হোৱাৰ ফলত বিপ্লৱে মানুহক নিয়মানুবৰ্তী কৰি তোলে। দৰ্শনৰ বিভিন্ন মতবোৰে সমস্যাৰ সহজ-সাধ্য সমাধান আগবঢ়ায়। এইবোৰৰ সংস্পৰ্শত মানুহৰ মানসিক শক্তি পঙ্গু হৈ পৰে। এই তত্ত্ববোৰে মানুহক শান্তি দিব পাৰে কিন্তু এনে শান্তি নিৰৰ্থক কিয়নো মানুহে সদায় জীৱনত নানা তৰহৰ বোজা বৰলৈ বাধ্য। অকল এৱছাৰ্ড মানুহেহে সকলো কাৰ্যকে তিক্ত পৰিণতিৰপিনে আগবঢ়াই নি নিজকে ভাৰমুক্ত কৰিব পাৰে। তেওঁ নিজৰ অকলশৰীয়া যত্নৰ সহায়ত এৱছাৰ্ডৰ জ্ঞান সজাগ কৰি ৰাখে।

স্বাধীন ইচ্ছাশক্তিৰ সমস্যাটো কেমুৱে ভালকৈ বিশ্লেষণ কৰাৰ চেষ্টা কৰা নাই। তেওঁৰ মতে মানুহে নিজৰ স্বাধীনতা কামত খটুৱাব পাৰে। স্বাধীন

ইচ্ছা-শক্তিৰ সমস্যাটো ঈশ্বৰৰ অস্তিত্বৰ সমস্যাৰে সৈতে জড়িত। তেওঁৰ বিশ্বাস যে হয়তো আমি স্বাধীন নহয়, নাইবা সৰ্বশক্তিমন্ত ঈশ্বৰ অসতৰ অস্তিত্বৰ বাবে দায়ী। আন ফালৰপৰা আমি স্বাধীন আৰু দায়িত্বশীল কিন্তু ঈশ্বৰ সৰ্বশক্তিমান নহয়। মানুহে নিজৰ অভিজ্ঞতাৰ ওপৰলৈ উঠিব নোৱাৰে গতিকে মানবীয় অভিজ্ঞতাৰ সহায়ত ঈশ্বৰ সম্বন্ধীয় প্ৰশ্নৰ উত্তৰ দিয়া নাযায়। কেমুৱে একমাত্ৰ একপ্ৰকাৰ স্বাধীনতাৰ কথা বুজি পায়। এইটো হৈছে চিন্তা আৰু কাৰ্য কৰাৰ স্বতন্ত্ৰতা। মিষ্টিকসকলে ঈশ্বৰ চিন্তাত তন্ময় হৈ একপ্ৰকাৰ স্বাধীনতাৰ সোৱাদ পায়; কিন্তু এনে স্বাধীনতা মুক্তি নহয়। এৱছাৰ্ড মানুহে আন একপ্ৰকাৰ স্বাধীনতাৰ সোৱাদ লয়। এৱছাৰ্ড মানুহে এনে এখন বিশ্বৰ অভিজ্ঞতা লাভ কৰে যিখনত সকলোকে দিয়া হৈছে অথচ কোনোটো পোৱাৰ সম্ভাৱনা নাই। এনে এখন বিশ্বকে গ্ৰহণ কৰি তাৰপৰা নিজৰ শক্তি আহৰণ কৰিবলৈ তেওঁ যত্ন কৰে। এইখন বিশ্বত বাস কৰাৰ অৰ্থ চকুৰ আগত দেখা পোৱা বস্তুবোৰৰ প্ৰত্যেককে ব্যৱহাৰ কৰা আকাঙ্ক্ষা আৰু ভবিষ্যতৰ প্ৰতি উদাসীনতা। জীৱনৰ অৰ্থৰ ওপৰত বিশ্বাস ৰাখিলে এনে কিছুমান প্ৰমূল্যকো মানি চলিব লাগিব যিবোৰ চিৰস্থায়ী আৰু সাৰ্বজনীন। এৱছাৰ্ডৰ ধাৰণাৰ মাজত এনে পৰম্পৰাগত নিয়মৰ সম্বন্ধ নাই।

নৈতিক নিয়মৰ সহায়ত কৰ্মফলৰ যোগ্যতা নিৰূপিত হয়। কিন্তু এৱছাৰ্ডত বিশ্বাসীজনে এনে কৰ্মফল ধীৰ স্থিৰভাৱে বিচাৰ কৰাৰ ওপৰতহে গুৰুত্ব দিয়ে। আন কথাত কবলৈ গলে, ইয়াৰ মতে মানুহ দায়িত্বশীল হব পাৰে আৰু দায়িত্বহীনো হব পাৰে কিন্তু অপৰাধী নহয়। এৱছাৰ্ডৰ আদৰ্শ আগত থকা মানুহে যুক্তিযুক্ত বিচাৰৰ শেষত নৈতিক নিয়মৰ বিচাৰ নলয়।

আধুনিক জীৱনত অভিজ্ঞতা অৰ্জন কৰাই হল প্ৰধান কথা। আধুনিক সমাজত বিচিত্ৰ অভিজ্ঞতা লাভৰ ক্ষেত্ৰ আছে। এৱছাৰ্ডে আমাক শিকায় যে সকলো অভিজ্ঞতাই গুৰুত্বপূৰ্ণ নহয় তথাপি ইয়ে বিস্তৃত অভিজ্ঞতা লাভ কৰিবলৈ আমাক আগুৱাই দিয়ে।

জগতৰ এৱছাৰ্ড পৰিস্থিতি সহ্য কৰা কাৰ্যত একপ্ৰকাৰ দাৰ্শনিক সম্মান আছে। মানুহৰ জীৱন-যাত্ৰা এনে এখন সংগ্ৰাম যি সংগ্ৰামত মানুহ আগেয়ে

পৰাজিত হৈ থাকে। এই যুঁজত বিজয়, অভিনয়, বহুজনপ্ৰীতি, এবছাৰ্ড বিদ্ৰোহ প্ৰভৃতি কাৰ্যই মানুহৰ মৰ্যাদাত অৰিহণা যোগায়।[২২] যুদ্ধৰ নিচিনাকৈ এবছাৰ্ডক নোহোৱা কৰিব নোৱাৰি। মানুহে এবছাৰ্ডৰ লগতে উশাহ নিশাহ লৈ জীয়াই থাকে। এবছাৰ্ড আনন্দ একপ্ৰকাৰ সৃষ্টি। সৃষ্টিৰ মাজত থাকে দ্বিত্ব জীৱন। আৰ্টিষ্টে নিজে গ্ৰহণ কৰা বাস্তৱতাকে পুনৰনিৰ্মাণ কৰে। সৃষ্টি শ্ৰেষ্ঠ অভিনয়।[২৩]

বুদ্ধিশক্তিয়ে বস্তুৰ ওপৰত যুক্তিৰ প্ৰভাৱ পেলাবলৈ অস্বীকাৰ কৰা কাৰ্যৰপৰাই কলাকৃতিৰ সৃষ্টি। বুদ্ধিশক্তিৰ নাটকীয় ৰূপ ইয়াৰ মাজত আবদ্ধ। এইটো অৱশ্যে পৰোক্ষভাৱেহে জনা যায়। আৰ্টিষ্টৰ এইবোৰ সীমাবদ্ধতাৰ ওপৰত এবছাৰ্ড আৰ্ট প্ৰতিষ্ঠিত। আৰ্ট জীৱনৰ লক্ষ্য, অৰ্থ নাইবা সান্ত্বনা হ'ব নোৱাৰে। এবছাৰ্ড স্ৰষ্টাই তেওঁৰ সৃষ্টিৰ ওপৰত মূল্যও আৰোপ নকৰে।

আৰ্টিষ্টৰ মন পৃথিৱীৰ নানা তৰহৰ অভিজ্ঞতাৰে পূৰ্ণ কিন্তু সাধাৰণতে তেওঁ সকলোবোৰ অভিজ্ঞতা আৰ্টত ব্যৱহাৰ নকৰে। তাৰ সলনি অভিজ্ঞতাৰ কোনো এটা খণ্ডকে লৈ তেওঁ সেই খণ্ডটো নতুন জ্যোতিৰে উদ্ভাসিত কৰে। আৰ্টিষ্টে অভিজ্ঞতা লাভ কৰে, চিন্তা কৰে আৰু চিত্ৰ-সংযোগৰ বাবে যত্নপৰ হয়। কেমুৰ মতে ভাৱনা শেষ হোৱাৰ পিছতহে অভিব্যঞ্জনাৰ আৰম্ভ।

কেমুৱে কব খোজে যে আনকি কাণ্টৰ দৰে দাৰ্শনিক এজনো স্ৰষ্টা; কাৰণ তেওঁ চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰে আৰু প্ৰতীকৰ সহায় লয়। কাব্য আৰু প্ৰবন্ধৰ আগশাৰীত থকাৰ কাৰণে উপন্যাসত আৰ্টৰ স্বকীয়া বৌদ্ধিক দিশ পৰিলক্ষিত হয়। উপন্যাসত যুক্তি, বিচাৰশক্তি, সহজানুভূতি আৰু স্বতঃসিদ্ধ উক্তিৰ সমাবেশ আছে। ইয়াৰ এটা নিজস্ব স্পষ্টতাও আছে। উপন্যাসেই

২২। "Conquest, or play-acting, multiple loves, absurd revolt are tributes that man pays to his dignity in a campaign in which he is defeated in advance."

—*The Myth of Sisyphus*

২৩। "Creation is the great mime."

হওক বা আন সৃষ্টিয়েই হওক কলাকাৰৰপৰা কলাকৃতি পৃথক কৰা নাযায়। আধুনিক যুগৰ লেখকে গল্প নকয় কিন্তু বিশ্বব্ৰহ্মাণ্ডৰ এটা স্বৰূপহে প্ৰকাশ কৰে। বালজাক, মেলভিল, ডষ্টইভ্‌স্কি, প্ৰুষ্ট, কাফকা প্ৰভৃতি লেখকসকল দাৰ্শনিক উপন্যাস ৰচোঁতা। উপন্যাসত তেওঁলোকে ঘাইকৈ চিত্ৰৰ সমাবেশেই ঘটাইছে কাৰণ বহিৰ্জগতৰ মূল্য তেওঁলোকে বুজিব পাৰিছিল। তেওঁলোকে আৰ্টক আৰম্ভণি আৰু শেষ দুয়োটা বুলিয়ে ভাবিছিল। (They consider the work of art both as an end and a beginning.)।

কলাকৃষ্টি স্ৰষ্টাৰ বিচ্ছিন্ন অভিজ্ঞতাৰ একো একোটা সমষ্টি নহয়। অভিজ্ঞতাবোৰৰ মাজেদি এটা গভীৰ ভাবনাই বিস্তৃতি লাভ কৰি বাস্তব ৰূপ গ্ৰহণ কৰে। সৃষ্টিৰ দিশ বহুমুখী ; এই দিশবোৰে পৰস্পৰে পৰস্পৰক সহায় কৰে, সংশোধন কৰে আৰু কেতিয়াবা কেতিয়াবা এইবোৰ পৰস্পৰ-বিৰোধীও হয়। সৃষ্টি এটা পৰিসমাপ্তিলৈ অহা কাম নহয়। সমাপ্তিয়ে আৰ্টিষ্টৰ সৃষ্টিৰ মৃত্যু বুজায়। কিছুমান লেখক আছে যিসকলে তেওঁলোকৰ অভিজ্ঞতাবোৰ সংযোগ কৰি এটা ৰূপত প্ৰকাশ কৰে। এনে সৃষ্টিকৰ্মত আভ্যন্তৰীণ যোগসূত্ৰৰ অভাব ঘটে। কেতিয়াবা কেতিয়াবা এই অভিজ্ঞতা-বোৰ পৰস্পৰ-বিৰোধীও হয়। এই ধৰণৰ সৃষ্টিৰ মাজত স্ৰষ্টাৰ সাৰ্থকতা নাথাকে। কিন্তু এনে অসাৰ্থক সৃষ্টিৰ মাজতো স্ৰষ্টাৰ মনৰ মাজত থকা গোপন কথাৰ আভাস পাব পৰা যায়।

এৰছাৰ্ড সৃষ্টিৰ মাজত থাকে বিদ্ৰোহ, স্বাধীনতা আৰু বিচিত্ৰতা। সৃষ্টিকাৰ্য একপ্ৰকাৰ নিজৰ ভাগ্যৰ ৰূপায়ণ। বুদ্ধি আৰু অনুভূতি সংযুক্ত প্ৰাত্যহিক চেষ্টাই এৰছাৰ্ড লেখকৰ মনলৈ আনে নিয়মানুবৰ্তিতা আৰু ইয়াৰপৰা তেওঁ লাভ কৰে শক্তি। স্ৰষ্টাই প্ৰচেষ্টাৰপৰা নিজকে মুক্ত কৰি ব্যক্তিগত জীৱনৰ অসাৰ্থকতাৰ প্ৰকাশ কৰিবলৈ সমৰ্থ হয়। এনে উপলব্ধিয়ে লেখকক বেছি স্বাধীনতা দিয়ে আৰু তেতিয়া তেওঁ গভীৰভাৱে জীৱনৰ অসাৰ্থকতাৰ কথা বুজিবলৈ সক্ষম হয়। আত্মসমৰ্পণেচ্ছু নোহোৱা তেওঁৰ ভাৱনাৰ ফলশ্ৰুতি হল প্ৰস্ফুটিত চিত্ৰ। ই মিথৰ (myth) মাজত খেলে কিন্তু এই মিথৰ মাজত থাকে মানৱৰ অফুৰন্ত যাতনা বেদনা। আনন্দ-দান নাইবা শ্ৰোতাক অন্ধ কৰা স্বৰ্গীয় মিথ ই নহয়, কিন্তু ইয়াত

আছে জাগতিক ৰূপ, তাৰ মুখ, অঙ্গভঙ্গী আৰু কাৰ্য যিবোৰৰ মাজত কষ্টসাধ্য প্ৰজ্ঞা আৰু পাৰ্থিব আবেগৰ সন্ধান পোৱা যায়।[২৪]

The Myth of Sisyphus নামক ৰচনাখনেৰে কেমুৱে সেই নামৰ পুথিখন শেষ কৰিছে। হোমাৰৰ মতে ছিছিফাছ জ্ঞানী আৰু বিবেচক ব্যক্তি। আন এটা মত অনুসৰি তেওঁ ডকাইতি ব্যৱসায়ত লিপ্ত আছিল। এই ছিছিফাছকে পাতালত এটা অস্বাভাৱিক শ্ৰম কৰাৰ শাস্তি দিয়া হৈছিল। দেৱতাসকলে ছিছিফাছক ঘৃণা কৰিছিল কিন্তু ছিছিফাছে জীৱনক ভাল পাইছিল। পাতালত তেওঁক যি শাস্তি দিয়া হৈছিল সেই শাস্তি আছিল অত্যন্ত কঠোৰ। এখন হেলনীয়া পাহাৰৰ ওপৰলৈ এটা প্ৰকাণ্ড শিল বগৰাই নিয়া কাম আছিল তেওঁৰ। শিলটো পাহাৰৰ টিঙলৈ তুলি নিয়াৰ লগে লগে ই আকৌ তললৈ বাগৰি আহিছিল। ছিছিফাছে শিলটো তললৈ বাগৰি অহা লক্ষ্য কৰিছিল আৰু লগে লগে তললৈ নামি আহি পুনৰাই শিলটো ওপৰলৈ তুলিছিল। ছিছিফাছৰ এই শ্ৰমৰ বিৰতি আৰু শেষ নাই আৰু এই শ্ৰম কোনো ফলদায়ক শ্ৰমো নহয়।

কেমুৱে কয় যে ছিছিফাছে যেতিয়া শিলটো ওপৰলৈ ঠেলি নিয়াৰ পিছত ই তললৈ নামি আহে তেতিয়াই তেওঁৰ চেতনা সজাগ হয়। সেই সময়ৰ প্ৰত্যেক মুহূৰ্তত, যেতিয়া তেওঁ লাহে লাহে তলত থকা দেৱতাৰ বাসস্থলীলৈ নামি আহে, তেতিয়া তেওঁ নিজৰ ভাগ্যতকৈয়ো মহত্তৰ। তেতিয়া তেওঁ শিল ডোখৰতকৈয়ো শক্তিশালী। ছিছিফাছৰ ভাগ্যৰ দৰেই আজিৰ শ্ৰমজীৱী-মানুহে প্ৰত্যেক দিনে একেধৰণৰ কামকে কৰে আৰু এই

২৪। The outcome of his thought, ceasing to be renunciatory, flowers in images. It frolics in myths to be sure—but myths with no other depth than that of human suffering, and like it inexhaustible. Not the divine fable that amuses and blinds, but the terristrial face, gesture and drama, in which are summed up a difficult wisdom and an ephemeral passion."

—*The Myth of Sisyphus*—Absurd Creation

ভাগ্যও এৱছাৰ্ড নোহোৱা নহয়। কাছিৎহে, যেতিয়া মানুহ সচেতন হয়, তেতিয়া এই অৱস্থাটো কৰুণ হৈ উঠে।[২৫]

ছিছিফাছে দুখ-বেদনাৰে ভাৰাক্ৰান্ত হৈ পাহাৰৰ তললৈ নামি আহিব পাৰে কিন্তু এই গতানুগতিক শ্ৰম কৰাৰ অৰ্থে তেওঁ যেতিয়া নামি আহে তেতিয়া তেওঁ আনন্দ অনুভৱো কৰিব পাৰে। যেতিয়া পৃথিবীয়ে দান কৰিব পৰা সুখ-সম্পদৰ প্ৰতি মানুহ সচেতন হয় তেতিয়া তেওঁৰ মনত বেদনাদায়ক ভাৱনায়ো অনুপ্ৰবেশ কৰে। অয়দিপাছে জীৱনত অবৰ্ণনীয় দুখ ভোগ কৰিছিল। কিন্তু তথাপি তেওঁ কৈছিল "ইমানবোৰ পৰীক্ষাৰ পিছতো মোৰ পৰিণত বয়স আৰু আত্মাৰ মহত্বই মোক কবলৈ বাধ্য কৰায় যে সকলো সুন্দৰ।" এয়েই এৱছাৰ্ড বিজয়। সুখ আৰু এৱছাৰ্ড, এই দুয়োটাই অবিচ্ছেদ্য। "সকলো সুন্দৰ" বুলি বিবেচনা কৰা কাৰ্যই এটা ডাঙৰ শিক্ষা দিয়ে যে জগতৰ সকলোখিনি নিঃশেষ হৈ যোৱা নাই। এৱছাৰ্ড মানুহে নিজে নিজৰ ভাগ্যৰ গৰাকী বুলি জানে। সেই সূক্ষ্ম মুহূৰ্তত যেতিয়া মানুহে নিজৰ পিছলৈ উলটি চায় (ছিছিফাছে শিলৰ গুৰিলৈ অহাৰ দৰে) তেতিয়া তেওঁ পাৰম্পৰিক সম্পৰ্কহীন কাৰ্যবোৰৰ কথা গভীৰভাৱে উপলব্ধি কৰে কিয়নো এই কাৰ্যবোৰেই নিৰ্মাণ কৰিছে তেওঁৰ ভাগ্য যিটো সোনকালে মৃত্যুয়ে গ্ৰাস কৰিব। এনেকৈ সকলো মানবীয় কাৰ্যকে মানুহৰ কৃতকৰ্ম বুলি বিশ্বাস কৰি অন্ধকাৰাচ্ছন্ন নিশাৰ মাজতো তেওঁ আগবাঢ়ি থাকে। শিলটো এতিয়াও বাগৰি আছে। অয়ডিপাছৰ দৰে ছিছিফাছেও কয় "সকলো সুন্দৰ"। গৰাকী নোহোৱা এই বিশ্বব্ৰহ্মাণ্ডখন তেওঁৰ চকুত নিৰ্বীজ আৰু নিৰৰ্থক নহয়। ছিছিফাছে শিল বগৰাই নিয়া কাৰ্যই মানুহক প্ৰেৰণা দিয়ে। আমি কল্পনা কৰিব লাগিব যে ছিছিফাছ সুখী।

২৫। "At each of those moments when he leaves the heights and gradually sinks towards the lairs of gods, he is superior to his fate. He is stronger than his rock.……"

"The workman of today works every day in his life at the same tasks and this fate is no less absurd. But it is tragic only at the rare moments when it becomes conscious."

—*The Myth of Sisyphus* (essay)

এব্‌ছাৰ্ডৰ লক্ষণ এই বিশ্বব্ৰহ্মাণ্ডৰ মাজতে নিহিত হৈ আছে নেকি বুলি প্ৰশ্ন কৰিব পাৰি। কিন্তু কেমুৱে দাৰ্শনিক সমস্যা সমাধান কৰিবলৈ আগবঢ়া নাই। এনেধৰণৰ প্ৰশ্নৰ ক্ষেত্ৰত জঁ্যা পল ছাট্ৰৰ দৃষ্টিভঙ্গী বেছি স্পষ্ট। ছাট্ৰৰ এব্‌ছাৰ্ডৰ ধাৰণা হল সামাজিক আৰু ঐতিহাসিক। মানুহৰ অৱস্থিতি এব্‌ছাৰ্ড কাৰণ তেওঁ নিজৰ অস্তিত্বৰ কোনো বিশ্বাসযোগ্য যুক্তি বিচাৰি নাপায়। তথাপি এইটো স্বীকাৰ কৰিব লাগিব যে এব্‌ছাৰ্ডৰ সমৰ্থকসকলে যিবোৰ যুক্তি উপস্থাপিত কৰে সেইবোৰ যেন আউললগা বিধৰ। এওঁলোকে মানুহক বনবাসী বুলি গণ্য কৰে কিন্তু কোনে কোন ঠাইৰপৰা মানুহক বিতাৰিত কৰি বনবাস দিছে—এই প্ৰশ্নৰ উত্তৰ তেওঁলোকে দিব নোখোজে। স্বাভাৱিকতে এনেদৰে যুক্তি আগবঢ়াব পাৰি যে আচলতে জগতখন এব্‌ছাৰ্ড নহয় কিন্তু একশ্ৰেণী মানুহৰ দৃষ্টিভঙ্গীহে এব্‌ছাৰ্ড। আমাৰ নিজৰ অভিজ্ঞতাৰপৰাও আমি বুজোঁ যে মানুহে সাধাৰণতে বিশ্বৰ মাজত বিচাৰি পায় উদ্দেশ্য আৰু শৃঙ্খলা। সৰহভাগ মানুহেই কিবা নহয় কিবা এটা ধৰ্মত বিশ্বাস কৰে। ধৰ্মই সৎ জীৱন-যাপনৰ আদৰ্শ শিক্ষা দিয়ে। বেয়া বিশ্বাসৰপৰা আধ্যাত্মিক দিশৰ প্ৰতি আকৰ্ষণ হোৱা কথাত সচৰাচৰ মানুহ পতিয়ন নাযায়। গতিকে এব্‌ছাৰ্ডৰ আদৰ্শ এটা চৰম আদৰ্শ বুলি পৰিগণিত হব নোৱাৰে। ই মাথোন একশ্ৰেণী মানুহৰহে ধাৰণা। এইশ্ৰেণী মানুহে জীৱন আৰু জগতৰ সকলো কথাকে যুক্তিৰ অধীন কৰিবলৈ বিচাৰি শেহত ইয়াৰ অসমৰ্থতাত উপনীত হয়।

ক্ৰুইকশ্বেঙ্কে (Cruickshank) মত প্ৰকাশ কৰিছে যে *The Myth of Sisyphus*-অত অন্তৰ্ভুক্ত ৰচনাসমূহে আমাক সন্তুষ্ট কৰিব নোৱাৰে। কেনে নৈতিক চৰিত্ৰৰ পিনে বিদ্ৰোহে আগবঢ়াই নিয়া উচিত, এই প্ৰশ্নৰ সমিধান ৰচনাবোৰে নিদিয়ে। এব্‌ছাৰ্ড দৰ্শন প্ৰকাশিত হোৱাৰ লগে লগে পৰস্পৰবিৰোধী মতৰ মাজত ই পৰিসমাপ্তি লাভ কৰে কাৰণ এনেকৈ প্ৰকাশিত হোৱাৰ কথাৰে অসংলগ্ন আদৰ্শ বুজাবলৈ যাওঁতে বাকৃভঙ্গী সংলগ্নতাৰ অধীন হয়। গতিকে আমি বাধ্য হৈ স্বীকাৰ কৰিব লাগিব যে এব্‌ছাৰ্ডৰ এটা সন্তোষজনক বিশ্লেষণ হ'ব সম্পূৰ্ণ নীৰৱতা। কেমুৱে এটা কলাকৃতিকো এব্‌ছাৰ্ড প্ৰকাশ বুলি কৈছে কিন্তু ইয়াত এক ব্যক্তিগত চেতনাৰ

ৰূপ দিয়া হৈছে যাতে আনেও তাৰ প্ৰতি সচেতন হৈ। সৰ্বসাধাৰণৰ ভাগ্যৰ গম পায়।[২৬]

এবছাৰ্ড জগতত সকলো বস্তুৰেই সমান মূল্যৰ আৰু কোনোটো আনটোতকৈ বেছি আৱশ্যকীয় নহয়। যি বিদ্ৰোহে প্ৰতি মুহূৰ্তে জগতক প্ৰত্যাহ্বান জনায় সেই বিদ্ৰোহে সৎ অসৎ একোকে বাচি দিব নোৱাৰে কাৰণ এবছাৰ্ড মানুহৰ চকুত আগত কোনো প্ৰমূল্যৰ মানদণ্ড নাই। বিদ্ৰোহে জীৱনৰ প্ৰমূল্য দান কৰে। কেমুৰ উপন্যাস *The Outsider*-অৰ নায়ক ভাল মানুহো নহয় বেয়া মানুহো নহয়, তেওঁ নীতিবাদী লোকো নহয় অথবা দুৰ্নীতিপৰায়ণ ব্যক্তিও নহয়, তেওঁ মাথোন এটা এবছাৰ্ড চৰিত্ৰ। তেওঁৰ উদাসীনতাই তেওঁক এজন অচিনাকি মানুহ কৰি তুলিছে। তেওঁৰ ওপৰত চিৰাচৰিত নৈতিক মূল্যবোধ জাপি দিয়াৰ চেষ্টা কৰা হৈছে কিন্তু পুথিৰ শেষৰ ফালে যেতিয়া জেলৰ কোঠাত ধৰ্মযাজকে তেওঁক লগে ধৰে তেতিয়া তেওঁ বিদ্ৰোহ কৰি নিজৰ স্বাধীনতাৰ বিষয়ে সচেতন হয়। *The Outsider* বোলা পুথিখনত ম্যুৰছল্ট অকলশৰীয়া আৰু উদাসীন হলেও ইয়াৰ এটা পৰিণতি থকা দেখা যায়।

এবছাৰ্ড থিয়েটাৰ

১৯৫০ চনৰ ওচৰৰ সময় ছোৱাত এদল নাট্যকাৰৰ নাটকত চিত্ৰিত হোৱা জীৱনৰ আলোচনাৰ মাজত কিছুমান সাধাৰণ বৈশিষ্ট্য পৰিস্ফুট হয়।

২৬। The philosophy of the absurd also runs into contradictions as soon as it is expressed since any such expression assumes some coherence at the centre of the incoherence it sets out to analyse. We shall increasingly have to recoguise that a satisfactory analysis of absurdity would be total silence. Camus sees a work of art as an absurd phenomenon, but one in which personal awareness is brought out for others to see in the hope of making them aware also and indicating the common fate."

—*The Absurd* by Hinchliffe, Chapter V

কেমুৱে *The Myth of Sisyphus*-অত প্ৰকাশ কৰা কিছুমান মত গ্ৰহণ কৰি নাটকৰ যুকুত মানবীয় কাৰ্যৰ উদ্দেশ্যহীনতাৰ আদৰ্শ প্ৰতিফলিত কৰিবলৈ তেওঁলোক যত্নপৰ হয়। তেওঁলোকে নাটকত নতুন কলাকৌশলৰ অবতাৰণা কৰে আৰু সংলাপৰ মাজত যুক্তিসম্মত বাক্যৰ সলনি মানুহে জীৱনতলাভ কৰা যুক্তিহীনতাৰ অভিজ্ঞতা ব্যক্তিত কৰিবলৈ যত্নপৰ হয়।

"*The Theatre of the Absurd*" নামৰ কিতাপখনৰ মাৰ্টিন এছ্‌লিনে তলত দিয়া ধৰণে এৱছাৰ্ড নাটকৰ বৈশিষ্ট্য নিৰূপণ কৰিছে :—

যদি ভাল নাটক এখনত বুদ্ধিমত্তাৰ পৰিচয় দিয়া এটা সুসংগঠ কাহিনী থাকে তেন্তে এৱছাৰ্ড নাটকবোৰত কবলগীয়া কোনো কাহিনী বা ঘটনাৰ বিবৰ্তন নাই; যদি ভাল নাটক এখন চৰিত্ৰচিত্ৰণ আৰু কাৰ্যকাৰিতাৰ সূক্ষ্ম দিশৰপৰা বিচাৰ কৰা হয়, তেন্তে এইবোৰত প্ৰায়েই চকুতলগা চৰিত্ৰ নাই, আনহাতে দৰ্শকৰ আগত কিছুমান গতানুগতিকভাবে কৰ্মৰত পুতলাৰ উপস্থাপনহে আছে। যদি ভাল নাটক এখনত এটা ভাল বিষয়বস্তুৰ বিকাশসাধন কৰি তাক পৰিণতিমুখী কৰা হয় তেন্তে, এইবোৰৰ যেন কোনো আৰম্ভণিও নাই আৰু শেষো নাই। যদি এখন ভাল নাটকত এটা যুগৰ প্ৰতিচ্ছবি আৰু সেই যুগৰ আচাৰ-ব্যৱহাৰৰ পৰিচয় তুলি ধৰা হয়, তেন্তে এই নাটকবোৰ সৰহভাগতে কেৱল সপোন আৰু অসম্ভৱ কল্পনাৰ বিশ্লেষণ প্ৰচেষ্টা মাথোন। যদি ভাল নাটক এখন বুদ্ধিদীপ্ত আৰু যথোপযুক্ত সংলাপৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল, তেন্তে এৱছাৰ্ড নাটকবোৰৰ বেছি ভাগতে পোৱা যাব অসংলগ্ন আৰু দুৰ্বোধ্য বাক্যলাপ।[২৭]

২৭। "If a good play must have a cleverly constructed story, these (The absurd dramas) have no story or plot to speak of; if a good play is judged by subtlety of characterisation and motivation, these are often without recognisable characters and present the audience with almost mechanical puppets; if a good play has to have a fully explained theme, which is neatly exposed and finally solved, these often have neither beginning nor an end; if a good play is to hold the mirror upto nature and portray the manners and mannerisms of the age in finely observed,

এবছাৰ্ড নাটকবোৰে এনে এখন জগতৰ ৰূপ দিব খোজে যিখন জগতৰ কোনো অৰ্থ নাইবা উদ্দেশ্য নাই। মানুহ জগতত অকলশৰীয়া। মানুহৰ কিছুমান মৌলিক সমস্যা আছে কিন্তু তেওঁ এই সমস্যাবোৰ সমাধান কৰিব নোৱাৰে। মানুহৰ জীৱনত পদে পদে মৃত্যুৰ আশঙ্কা। এবছাৰ্ড নাট্যকাৰসকলে এনেবোৰ সমস্যা অৱলম্বন কৰি পৰিস্থিতি চিত্ৰিত কৰে আৰু পৰস্পৰ অসংলগ্ন ভাষাৰ মাধ্যমেৰে নিজৰ বক্তব্য প্ৰকাশ কৰিবলৈ বিচাৰে।

এবছাৰ্ড থিয়েটাৰৰ বিষয়ে আলোচনা কৰোঁতে এছ্‌লিনে ছাঁট্ৰে আৰু কেমুৰ নাটকবোৰ আলোচনাৰ অন্তৰ্ভুক্ত কৰা নাই। ইয়াৰ কাৰণ হ'ল ছাট্ৰেৰ চৰিত্ৰ-চিত্ৰণ স্পষ্ট আৰু কেমুৰ সংলাপৰ মাজত আছে যুক্তিৰ সংলগ্নতা। এবছাৰ্ড থিয়েটাৰৰ মুখ্য নাট্যকাৰ সকল হল আয়োনেস্কো, চৈমুৰেল বেকেট, জেনেট আৰু এদামোভ (Ionesco, Samuel Beckett, Genet, and Adamov)। মানুহৰ অৱস্থা, তেওঁৰ প্ৰচেষ্টাৰ বিফলতা আৰু মৃত্যুৰ চেঁচা পৰশত প্ৰচেষ্টাৰ বিলুপ্তিৰ প্ৰতি আয়োনেস্কো সজাগ। প্ৰেম, ক্ৰোধ, ক্ষণস্থায়িত্ব আৰু নাস্তিত্ব প্ৰভৃতি বিষয়বোৰকে তেওঁ নাটকৰ বস্তু হিচাপে গ্ৰহণ কৰিছে। চেমুয়েল বেকেট প্লটৰ প্ৰতি উদাসীন। তেওঁৰ প্ৰখ্যাত নাটক *Waiting For Godot* নামক পুথিখনৰ মাজত এটা ভাল কাহিনী নাই। আয়োনেস্কোৰ দৰে তেৰোঁ বিশ্বাস কৰে যে বিজ্ঞান আৰু দৰ্শনে আমাক কোনো সাৰ্বজনীন আদৰ্শ দিব পৰা নাই। জেনেটৰ নাটকবোৰ যেন সপোনৰ ৰাজ্যৰ। মিথৰ সহায়ত তেওঁ জীৱনৰ অৰ্থ প্ৰকাশ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰে কিন্তু তেওঁৰ এনে প্ৰচেষ্টা সাফল্যমণ্ডিত হোৱা নাই। এদামোভ দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ সময়ত ফ্ৰান্সত আছিল আৰু কেমু আৰু ছাট্ৰেৰ দৰে তেৰোঁ যুদ্ধৰ বিভীষিকাৰ প্ৰত্যক্ষ জ্ঞান লাভ কৰিছিল। চৰিত্ৰৰ বিধায়ক আৰু নিষেধাত্মক দুয়োটা দিশৰে তেওঁ সংযোগ কৰিবলৈ যত্ন কৰে। প্ৰফেছাৰ টাৰানি এহাতে পণ্ডিত আৰু আন হাতে

---

sketches, these seem often to be reflections of dreams and nightmares ; if a good play relies on witty repartee and pointed dialogue, these often consist of incoherent babblings."

—*The Theatre Of The Absurd* by Martin Esslin

প্ৰবঞ্চক। পিছৰ ফালে অৱশ্যে তেওঁ এব্‌ছার্ড নাটকৰ কৌশল পৰিত্যাগ কৰি ব্ৰেথটে প্ৰসিদ্ধিলাভ কৰা এপিক থিয়েটাৰৰ প্ৰতি আকৃষ্ট হয়।

এব্‌ছার্ড নাটক বিশ্লেষণ কৰিলে দেখা যায় যে এই নাটকবোৰৰ মাজত দুৰ্বোধ্যতা আছে। কিন্তু কবিতা আৰু নাটকৰ মাজত লগ পোৱা দুৰ্বোধ্যতা একে ধৰণৰ নহয়। দুৰ্বোধ্যতাৰ মাজত লুকাই থকা অৰ্থ উলিওৱাৰ কাৰণে এটা কবিতা বাৰে বাৰে পঢ়াৰ সুবিধা আছে। কিন্তু নাটকৰ ক্ষেত্ৰত হলে দৰ্শকে একেটা অভিনয়তে নাটকৰ অৰ্থ বুজি পাব লাগে।

পৃথিবীৰ দ্বিতীয় মহাসমৰৰ পিছত পৰম্পৰাগত প্ৰমূল্য আৰু ভাল জীৱন যাপনৰ আশাৰ প্ৰতি থকা এদল নাট্যকাৰৰ বিশ্বাস খহি পৰিছিল। তাৰোপৰি বিজ্ঞানৰ ক্ষেত্ৰত আইনষ্টাইনে কাৰ্য্য-কাৰণ সম্বন্ধৰ ধাৰণা ওলট পালট কৰি দিছিল। এনে পৰিবৰ্ত্তনে এব্‌ছার্ড নাট্যকাৰ সকলৰ ওপৰত কিছু প্ৰভাৱ পেলাইছিল। তেওঁলোকে নাটকত ঘটনা-সংযোগ নকৰাকৈ দেখুৱাব বিচাৰিছিল যে মানুহৰ ভাগ্য দ্ৰুত পৰিবৰ্ত্তনশীল উদ্দেশ্যহীন কৰ্মাভিনিবেশ মাথোন।

জীৱন উদ্দেশ্যহীন আৰু নিৰৰ্থক বুলি কৰা উক্তি বিশ্বাসযোগ্য নহয় কাৰণ এই ধাৰণাটো নিজ আয়ত্তৰ অধীন নোহোৱা আৰু প্ৰতিকূল পাৰিপাৰ্শ্বিকতাৰ মাজত থকা কিছুমান লেখকৰ প্ৰতিক্ৰিয়াহে। এব্‌ছার্ডৰ আদৰ্শ এটা সমসাময়িক আদৰ্শ আৰু বহুতো সমসাময়িক আদৰ্শৰ দৰে ইয়াৰ শক্তি কমি অহাৰ চিন দেখিবলৈ পোৱা গৈছে। মনৰ প্ৰধান লক্ষণ হল সংলগ্নতা আৰু সামঞ্জস্যৰ সন্ধানৰ চেষ্টা। মানুহৰ মাজত থকা এই আন্তৰিক লক্ষণটো বেয়া বিশ্বাসৰপৰা উদ্ভূত বুলি কলেই এই সত্য অসত্য হৈ নপৰে। এব্‌ছার্ড নাট্যকাৰসকলে জগতখন সংলগ্নতাহীন বুলি জানি তেওঁলোকৰ নিজৰ প্ৰতিক্ৰিয়া নাটকৰ মাজত সংযোগ কৰে, কিন্তু তেওঁলোকে যি কলাকৌশল প্ৰয়োগ কৰে সেই কৌশল সংলগ্নতা-অসংলগ্নতাৰ মাজত লৰি-ঢাপৰি ভাগৰি পৰা কৌশল। ইয়াৰপৰা প্ৰতীয়মান হয় যে সংলগ্নতাৰ প্ৰতি মানৱ-মনৰ যি অভীপ্সা সি কেতিয়াও সম্পূৰ্ণৰূপে অসত্য হব নোৱাৰে।

থিয়ড'ৰ মেয়াৰ গ্ৰীণ (১৮৯৭—)

Theodor Meyer Greene

আৰ্টৰ মানদণ্ড

থিয়ডৰ মেয়াৰ গ্ৰীণে আৰ্টৰ মানদণ্ড হিচাপে যিখিনি কথা কৈছে সেইখিনি প্ৰণিধানযোগ্য। ক্ৰোচে আৰু ৰিছাৰ্ডছে কলাকৃতিৰ মূল্যায়নৰ ক্ষেত্ৰত কোনো ধৰণৰ বিশ্বাসৰ আৱশ্যকতা আছে বুলি নাভাবে, কিন্তু গ্ৰীণে হলে সত্যকে মানদণ্ড হিচাপে গ্ৰহণ কৰে। টি. এছ ইলিয়টৰ দৰে তেওঁ বিশ্বাস কৰে যে আৰ্ট অনন্য-সাধাৰণ সৃষ্টি আৰু ইয়াৰ অকল স্বতন্ত্ৰভাৱে বৰ্তি থকা যোগ্যতাই মাথোন আছে এনে নহয়, ইযাৰ এটা জীৱনো আছে। তাৰোপৰি ইয়াৰ আছে এটা ঐতিহাসিক অৱস্থান; কাৰণ ইয়াৰ জন্ম হয় কোনো এটা সময়ত আৰু বিশেষ এক সাংস্কৃতিক পৰিমণ্ডলৰ মাজত। এটা কলাকৃতি বেছি সাৰ্থক বা অসাৰ্থক সৃষ্টি হব পাৰে নাইবা ই আমাৰ প্ৰতি বেছি বা কম অৰ্থপূৰ্ণ হবও পাৰে। গতিকে দেখা যায় যে এটা কলাকৃতি বুজিবলৈ নাইবা তাৰ মূল্যায়ন কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিলে ইয়াক ঐতিহাসিক আৰু বিচাৰ-সাপেক্ষ দিশৰপৰা পৰীক্ষা কৰি চাব লাগিব। কিন্তু যেতিয়ালৈকে সমালোচকৰ অন্তৰত সৃষ্ট-বস্তুটোৰ যথোপযুক্ত পুনৰ-নিৰ্মাণ নহয় তেতিয়ালৈকে প্ৰকৃত মূল্যায়ন সম্ভৱ হব নোৱাৰে। গতিকে দেখা যায় যে সমালোচনাৰ লগত তিনিটা প্ৰশ্ন জড়িত হৈ আছে। ইয়াৰ প্ৰথমটো হ'ল ঐতিহাসিক, দ্বিতীয়টো পুনৰ-নিৰ্মাণৰ কথা আৰু তৃতীয়টো বিচাৰৰ দিশ। কিন্তু সৃষ্টিধৰ্মী সাহিত্যৰ দৰে সমালোচনাৰ মাজতো আছে অখণ্ডতা। যদিও ইয়াক তিনিটা ভাগত ভগাই দেখুওৱা হৈছে তথাপি এই ভাগবোৰৰ মাজত পৰস্পৰ নিৰ্ভৰশীলতা আছে কাৰণ এই বিভাগবোৰৰ কোনোটোৱে আনটোক এৰি বৰ্তি নাথাকে।

ঐতিহাসিক সমালোচনাৰ কাম হ'ল ঐতিহাসিক পটভূমিত কোনো এটা কলাকৃতিৰ স্বৰূপ নিৰ্ণয়ৰ চেষ্টা। এটা কলাকৃতি বুজিব খুজিলে আৰ্টিষ্টৰ ব্যক্তিগত জীৱন আৰু সেই সময়ৰ সামাজিক আৰু সাংস্কৃতিক পৰিবেশৰ লগত সম্বন্ধ ৰখাৰ নিতান্ত প্ৰয়োজন। যি ঐতিহাসিক পটভূমিত

এটা কলাকৃতি সৃষ্ট হয় সেই পটভূমিৰ ওপৰত বস্তুটো স্থাপিত কৰাৰ পিছতহে তাক যথাৰ্থ ৰূপত গ্ৰহণ কৰাৰ সুযোগ ঘটে।

পুনৰ-নিৰ্মাণ কাৰ্য হ'ল কল্পনা-সহায়ত সৃষ্ট বস্তুটোৰ সাৰ্থকতা বুজাৰ চেষ্টা। সমালোচকৰ এনে প্ৰচেষ্টাই তেওঁক বস্তুটো বুজিবলৈ আৰু তাক উপভোগ কৰিবলৈ সহায় কৰে। নকলেও চলে, যে পুনৰ নিৰ্মাণৰ সময়ত সমালোচকৰ মন সকলো ধৰণৰ সংস্কাৰমুক্ত হোৱাৰ দৰ্কাৰ।

বিচাৰ-সাপেক্ষ সমালোচনা হল আন আন কলাকৃতিৰ লগত সম্পৰ্ক ৰক্ষা কৰি কোনো নতুন সৃষ্টিৰ মূল্যায়ন। এনে মূল্য নিৰূপণৰ প্ৰচেষ্টাৰ মাজত অন্ততঃ তিনিটা কথা জড়িত হৈ আছে। ইয়াৰে প্ৰথমটো হ'ল বস্তুটোৰ নন্দনতাত্বিক দিশৰ সাৰ্থকতা, দ্বিতীয়টো হ'ল সত্যৰ জ্ঞানগম্য মানদণ্ডৰ প্ৰয়োগ, আৰু তৃতীয়টো হ'ল সৃষ্ট বস্তুৰ গভীৰতা আৰু মহত্ব নিৰূপণ-কাৰ্য।

সমালোচনাৰ এই তিনিওটা দিশৰ সম্বন্ধ অঙ্গাঙ্গী; কাৰণ এই তিনিও দিশৰপৰা চালেহে এটা কলাকৃতিৰ সকলো খুটিনাটি সম্যকৰূপে উপলব্ধি কৰা যায়। আমি যদি কেৱল ঐতিহাসিক দিশৰ মাজতে আবদ্ধ থাকোঁ তেন্তে আমি হয়তো কিছুমান ঐতিহাসিক তথ্যকেহে সংগ্ৰহ কৰিব পাৰিম। কিন্তু তথ্যবোৰৰ মাজত কোনো কাব্যিক সৌন্দৰ্যই ধৰা দিয়াৰ আশা নাই। ঠিক একেদৰেই যিটো ঐতিহাসিক পটভূমিৰ ওপৰত এটা বস্তু সৃষ্ট হৈছিল, সেই ঐতিহাসিক পটভূমি নুবুজিলে প্ৰকৃত পুনৰ-নিৰ্মাণ সম্ভৱ হব নোৱাৰে। কোনো বিশেষ ব্যক্তিগত প্ৰতিক্ৰিয়াই প্ৰকৃততে পুনৰ-নিৰ্মাণৰ মৰ্য্যদা লাভ নকৰে। মূল্যায়নৰ ক্ষেত্ৰতো প্ৰায় একে কথাই খাটে। ইতিহাসৰ পৃষ্ঠভূমিত কোনো এটা কলাকৃতিৰ বিচাৰ নকৰাকৈ থাকিলে আৰু সমালোচকৰ মনৰ ওপৰত কলা-সৌন্দৰ্যৰ ছাপ নপৰিলে সমালোচকে যি সমালোচনা আনৰ আগত তুলি ধৰিব সেই সমালোচনা বৈজ্ঞানিক, নৈতিক বা আধ্যাত্মিক সমালোচনা হলেও তাৰ মাজত কলাত্মক দিশৰ স্পৰ্শ অনুভৱ কৰা নাযাব। গতিকে দেখা যায় যে সমালোচনাৰ এই তিনিওটা দিশৰ প্ৰতি সমানে নজৰ দিয়াৰ আৱশ্যক আৰু যি সমালোচনাই এই তিনিওটা দিশৰ প্ৰতি চকু নিদিয়ে সেই সমালোচনা কোনো এটা কলাকৃতিৰ পূৰ্ণাঙ্গ সমালোচনা হব বুলি কব নোৱাৰি।

কলাকৃতিৰ পুনৰ-নিৰ্মাণৰ মাজত আছে বিশেষ এটা মাধ্যমৰ সহায়ত আৰু বিশেষ এটা ৰীতিৰ যোগেদি উপস্থাপিত কৰা কথাবস্তুৰ বোধ। ভাষা, অতুৰা ঠাচ আৰু বিশেষ এটা সময়ৰ সাংস্কৃতিক পৰিবেশৰ জ্ঞানৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত হয় কলাকৃতিৰ সামগ্ৰিক বোধ। যি আধ্যাত্মিক পৰিবেশৰ মাজত এজন কলাকাৰে কলা সৃষ্টি কৰে সেই কলাকাৰজনক ভালকৈ বুজিব লাগিলে আধ্যাত্মিক পৰিবেশটোও ভালকৈ বুজিব লাগিব। এনে ঐতিহাসিক দৃষ্টিভঙ্গী গ্ৰহণ নকৰিলে কলা-কুশলী হলেও ভাবপ্ৰৱণতাপূৰ্ণ সমালোচনাৰপৰা সমালোচক মুক্ত হব নোৱাৰে। আন কথাত কবলৈ গলে, এনে সমালোচনাৰ মাজত থাকে কলাকৃতিৰ মাজত যিটো বস্তু নাই সেই বস্তুটোৰ অনধিকাৰ অনুপ্ৰবেশ আৰু যিটো আছে তাক গ্ৰহণ কৰাৰ অসমৰ্থতা।[১]

এটা কলাকৃতিৰ প্ৰকৃত মূল্যায়ন সম্ভব হয় তেতিয়া যেতিয়া যথাযথভাৱে কলাকৃতিটো সমালোচকৰ মনত পুনৰ্নিৰ্মিত হয়। এনে মূল্যায়ন কোনো নীতি-নিয়মৰ ফলত জন্মলাভ কৰা সৃষ্টি নহয়। তাৎকালিক কলাত্মক অভিজ্ঞতাৰ ভেটিত এনেধৰণৰ সমালোচনা প্ৰতিষ্ঠিত হয়।

বিচাৰ-সাপেক্ষ সমালোচনাৰ কাম হ'ল কলা-কৃতিৰ মূল্য-নিৰূপণৰ প্ৰচেষ্টা। এনে প্ৰচেষ্টা সমালোচনা-কাৰ্যৰ আৰম্ভণিৰেপৰা পৰিলক্ষিত হয়। ঐতিহাসিক তথ্যৰ অনুসন্ধানৰ সময়তো সমালোচকৰ মনৰ ওপৰত কলাত্মক আৰু কলাত্মক নোহোৱা মানদণ্ডৰ প্ৰভাৱ থাকে। সফল ঐতিহাসিক তথ্য-বিচাৰৰ মাজত সাধাৰণতে কিছুমান আদৰ্শক নীতিৰ (normative principle) প্ৰভাৱ দেখিবলৈ পোৱা যায়। একে দৰেই আৰ্টৰ সত্যতা আৰু তাৎপৰ্য বুজিবলৈ অক্ষম হলেও কলাত্মক পুনৰ-নিৰ্মাণ কেতিয়াও তৰল ব্যক্তিগত প্ৰতিক্ৰিয়াৰ উৰ্ধত উঠিব নোৱাৰে।

২৮। "Without such historical orientation no critic, however artistically sensitive, can escape critical sentimentality, that is, an illegitimate intrusion into the work of art of what does not exist in it and a failure to apprehend certain of its essential ingredients."

The Arts and the Arts Criticism

ওপৰৰ আলোচনাৰপৰা বুজা যায় যে এজন কৃতী সমালোচকে যি ঐতিহাসিক পৰিস্থিতিৰ মাজত এটা কলাকৃতিৰ সৃষ্টি হৈছে সেই পৰিস্থিতিৰ মাজলৈ নিজকে লৈ যাব পাৰে, নিজৰ অন্তৰত কলাকৃতিটো পুনৰ্জীৱিত কৰিব পাৰে আৰু দক্ষতাৰে তাৰ মূল্যায়নো কৰিব পাৰে। কোনো সমালোচকেই ওপৰত উল্লেখ কৰা কামকেইটাৰ প্ৰতি উদাসীন হৈ সাৰ্থক সমালোচনা কৰা দেখা নাযায়।

বহুতো সময়ত নিজৰ অভ্যাস বা প্ৰবৃত্তিৰ ফলতেই হওক বা আন কোনো কাৰণতেই হওক, সমালোচকসকলে হলে এই দিশকেইটাৰ এটাৰ ওপৰতহে বেছি গুৰুত্ব আৰোপ কৰা চকুত পৰে। এৰিষ্টটলৰ তত্ত্বৰ প্ৰভাৱত গঢ় লোৱা নব্য-ধ্ৰুপদী সমালোচনা ঘাইকৈ বিচাৰ-সাপেক্ষ। ৰোমাণ্টিক সমালোচনা প্ৰধানতঃ পুনৰ-নিৰ্মিত আলোচনা। আধুনিক সমালোচনাৰ ৰোক হ'লে ঐতিহাসিক দিশৰ প্ৰতিহে। কিন্তু শ্ৰেষ্ঠ সমালোচকসকলে নিজৰ যুগৰ বৌদ্ধিক পৰিবেশ আৰু তাৰ সাংস্কৃতিক দিশৰ পৰ্যালোচনা কৰি অতীতৰ সমালোচনা-ৰীতিৰ সাদৃশ্য নাইবা বৈসাদৃশ্য বিচাৰি উলিয়াবলৈ যত্নপৰ হয়।

এটা বিশেষ মাধ্যমৰ মাজেদি কলাকাৰৰ ভাৱৰ প্ৰকাশ-ক্ষমতাৰ ওপৰত কলাকৃতিৰ কলাসৌন্দৰ্য নিৰ্ভৰ কৰে। যিজন লোকৰ প্ৰকাশ কৰিবলৈ একো বস্তুৱেই নাথাকে তেওঁ সম্পূৰ্ণৰূপে প্ৰকাশ কৰিবলৈ অক্ষম। তথাপি কব লাগিব যে প্ৰকাশ-ক্ষমতাৰ সাৰ্থকতাৰ ওপৰত কলাকৃতিৰ মহত্ব নিৰ্ভৰশীল হলেও ই কৌশল আৰু অন্যান্য বিন্যাসৰীতিৰ চাতুৰ্যৰ ওপৰত জিলিকি থকা এক অপূৰ্ব সম্পদ। দুটা কলাকৃতিৰ ৰচনা-সাদৃশ্যৰ মাজত বিশেষ পাৰ্থক্য নাথাকিলেও ইয়াৰে এটা আনটোতকৈ বিশেষ অৰ্থপূৰ্ণ হ'ব পাৰে। কলা-কৌশলৰ দিশৰপৰা দুখন ৰচনাই সমানে সাৰ্থকতাৰ দাবী কৰিব পাৰে কিন্তু ইয়াৰে এখনৰ বিষয়বস্তু নগণ্য আৰু আনখনৰ বস্তু মানবীয় দিশৰপৰা সমৃদ্ধ আৰু সম্পদশালী হ'ব পাৰে। বাণী-ভঙ্গী, পূৰ্ণতা, সত্য আৰু মহত্ব, প্ৰত্যেকেই একো একোটা স্পষ্ট প্ৰত্যয়, কিন্তু এইকেইটা পৰস্পৰ পৰস্পৰৰ পৰিপূৰক।[২] কলা-কৌশলৰ পৰিমাপক মানদণ্ড নন্দনতাত্ত্বিক মানদণ্ড, কিন্তু

২৯। Style, perfection, truth and greatness are thus distinct but complementary concepts.

সত্য আৰু মহত্বৰ মানদণ্ড দাৰ্শনিক। ওপৰত উল্লেখ কৰা চাৰিওটা প্ৰত্যয় সম্পূৰ্ণৰূপে বিশ্লেষণাধীন নহয়, তথাপি সমালোচকে এইবোৰৰ অৰ্থ স্পষ্টৰূপত প্ৰকাশ কৰিবলৈ বাধ্য। কলা-কৌশলৰ মহত্ব কলা-কৌশলৰ সত্যৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল আৰু কলা-কৌশলৰ গুণ স্বভাৱতে বাণী-ভঙ্গীৰ একপ্ৰকাৰ কাৰ্য বুলি বিবেচিত হয়।[৩০]

লুই আৰ্ণড ৰীড (১৮৯৫)

Louis Arnaud Reid

আৰ্টৰ মহত্ত্ব

আমি কাব্য, আৰ্ট আৰু স্থাপত্যৰ মহত্বৰ কথা 'কওঁ, কিন্তু যেতিয়া আমি শব্দটোৰ সূত্ৰ বিচাৰোঁ তেতিয়া দেখিবলৈ পাওঁ যে ইয়াক সূত্ৰাধীন কৰা একপ্ৰকাৰ অসম্ভৱ। মহৎ আৰ্টৰ কথা ক'লে সচৰাচৰ জীৱনৰ মহৎ প্ৰমূল্য প্ৰকাশ কৰাৰ ক্ষমতা থকা আৰ্টৰ কথাকে আমি বুজোঁ। কিন্তু জীৱনৰ এনে মহৎ প্ৰমূল্যবোৰকো সূত্ৰাধীন কৰা টান কাম। মহৎ প্ৰমূল্য বোধ হয় সেইবোৰেই যিবোৰে আমাৰ মনৰ উচ্চ প্ৰবৃত্তিবোৰৰ পৰিপূৰ্ণতা আনিবলৈ সক্ষম হয়। মহত্বৰ এটা লক্ষণ হ'ল শক্তি, কিন্তু অকল শক্তিয়েই মহত্ব নহয়। সাৰ্বজনীন ৰূপত প্ৰকাশ কৰা মানবাত্মাৰ প্ৰশ্নাধীন সন্ধানৰ কথা পাহৰি মহত্বৰ কল্পনা সম্ভৱ হ'ব নোৱাৰে। গতিকে দেখা যায়, যে মহত্বৰ মাজত সাৰ্বজনীনত্বৰ উপাদান আছে আৰু এইটো উপাদানেই মানবাত্মাৰ প্ৰশ্নৰ নিৰসন কৰি বাসনাৰ সন্তুষ্টি আনে। লঙ্গিনাছে কোৱাৰ দৰে আমিও কব পাৰোঁ যে প্ৰকৃতিয়ে মহৎ আৰু স্বৰ্গীয় বস্তুৰ প্ৰতি আগ্ৰহশীল হোৱাৰ বাসনা আমাৰ অন্তৰত বীজৰূপত প্ৰতিষ্ঠাপিত কৰিছে। প্ৰকৃতিয়ে অকল নিজৰাৰ স্বচ্ছতাৰ প্ৰশংসা কৰিবলৈকে আমাক উদগাই দিয়া নাই, কিন্তু

৩০। "Artistic greatness presupposes artistic truth, artistic truth presupposes artistic quality and artistic quality is necessarily a function of generic style."

The Arts and the Arts Criticism

আদৰি লবলৈ উদগাই দিছে নীল নদী, ডেনিউব, ৰাইন আৰু এইবোৰৰ ওপৰতো সুবিশাল সমুদ্ৰক।

কলা-কৌশলৰ মাহাত্ম্য অকল প্ৰকাশভঙ্গীৰ সাৰ্থকতাৰ মাজতে সীমিত নহয়। এটা কবিতাৰ এটা অংশ কলা-কৌশলৰ দিশৰপৰা মহৎ হ'ব পাৰে। অংশৰ এই মহত্বটো এটা কবিতাই বহন কৰা সামগ্ৰিক মহত্বৰ লগত একে নহয়। এটা কবিতা পঢ়ি আমি এক সমৃদ্ধ আৰু গভীৰ অভিজ্ঞতা লাভ কৰিব পাৰোঁ। কিন্তু যেতিয়া কবিতাৰ বিভিন্ন দিশৰ প্ৰভাৱ এটা অখণ্ড অভিজ্ঞতাৰ ৰূপত অনুভূত হয় আৰু বৈচিত্ৰ্যপূৰ্ণ কাব্য-ব্যঞ্জনাৰ মাজত সুসামঞ্জস্য ফুটি উঠে তেতিয়াই আমি মহৎ কাব্যৰ সোৱাদ লাভ কৰোঁ। মহৎ কাব্যৰ মাজত লাভ কৰা বিভিন্ন দিশৰ প্ৰভাৱবোৰ মনে এক অখণ্ড ৰূপত গ্ৰহণ কৰে আৰু ইয়াৰ ফলত মনৰ ওপৰত থাকে কবিতাৰ একক ৰূপ। যেতিয়া অভিজ্ঞতাৰ পৰিধি বিস্তৃত হয় অথচ এনে বিস্তৃতিৰ সামগ্ৰিক অৰ্থৰ মাজত একপ্ৰকাৰ সুসম অৱস্থা দেখিবলৈ পোৱা যায়, তেতিয়া মহত্বৰ জ্যোতি বেছি উজ্জ্বল হৈ উঠে।

কবিতাৰ এটা খণ্ডত মহত্বৰ ব্যঞ্জনা থাকিব পাৰে। ভাল কলাকৃতিৰ বেলিকা হলে সমগ্ৰ কৃতিটোৰ মাজত সন্নিবিষ্ট হোৱা বিভিন্ন অংশবোৰৰ যোগেদি মহত্বৰ ৰূপ স্পষ্টীকৃত হয়। ছফোক্লিছ, ডাণ্টে, মিল্টন, শ্বেক্সপীয়াৰ আদি কলাকাৰসকলৰ মহৎ সৃষ্টিবোৰ বিচিত্ৰ মানৱ অভিজ্ঞতাৰ সুসংহত ৰূপ। জটিল মানৱ-অভিজ্ঞতাৰ সংযুক্ত ৰূপ হোৱাৰ কাৰণে এইবোৰৰ বিকাশৰ অৰ্থে দীৰ্ঘতাৰ প্ৰয়োজন হয়। সামগ্ৰিক সংহত আবেদন সৃষ্টিৰ কাৰণে দীঘল কবিতাৰ মাজত বিভিন্ন ধৰণৰ অভিজ্ঞতাৰ সংযোগ কৰা হয়। এটা সৰু কবিতাৰ ক্ষেত্ৰত হলে এনে সুযোগ পোৱা নাযায়। সংযুক্ত হোৱা অভিজ্ঞতাৰ জটিলতা, বিস্তীৰ্ণ দৃষ্টিনিক্ষেপ আৰু কবিতাৰ মাজত উপস্থাপিত হোৱা বৃহৎ চৰিত্ৰ প্ৰভৃতিয়ে এটা কবিতাক মহত্বৰ স্তৰলৈ উন্নীত কৰে। আমি সেইজন মানুহকে ডাঙৰ মানুহ বোলোঁ যিজনৰ বিভিন্ন ক্ষেত্ৰত বিচিত্ৰ অভিজ্ঞতা আছে আৰু যিজনে নিজৰ জ্ঞানৰ মাজত এনে ধৰণৰ সম্বন্ধ স্থাপিত কৰিবলৈ সমৰ্থ হৈছে যে জীৱনৰ সমস্যাৰ সমাধানৰ ক্ষেত্ৰত তেওঁ সেই জ্ঞান সহজে ব্যৱহাৰ কৰিব পাৰে। প্ৰকৃত মহত্বৰ মাজত বৈচিত্ৰ্যৰ যথাযথ অৱগতিৰ ভাৱ নিহিত হৈ থকা যেন লাগে।

আৰ্টৰ লক্ষ্য হ'ল জীৱনৰ প্ৰমূল্যৰ সাকাৰ ৰূপসৃষ্টি যি ৰূপটো উপভোগ্য। মহৎ আৰ্টত উপভোগ্য সাকাৰ প্ৰমূল্যটোকে আমি মহৎ প্ৰমূল্য বুলি কব পাৰোঁ। কৰ্মপ্ৰিয় মানুহ এজনৰো মনত প্ৰমূল্যৰ ধাৰণা কিছু কিছু আছে কিয়নো কাৰ্যক্ষেত্ৰত তেওঁ কেতিয়াও সীমাৰ বাহিৰলৈ নাযায়। আৰ্টত হলে ইয়াৰ ভিতৰত ৰূপ পোৱা জীৱনৰ জটিল অভিজ্ঞতাৰ ভুক্তিৰ লগত প্ৰমূল্যটোৰ সম্বন্ধ থাকে। যদিও দেখোঁতে এটা কবিতাৰ ৰস-গ্ৰহণৰ ক্ষেত্ৰত বুদ্ধিশক্তিৰ কোনো কৰ্ম নাই, তথাপি এইটো সত্য যে বৌদ্ধিক পুনৰ-নিৰ্মাণ নোহোৱাকৈ কোনো মহৎ সৃষ্টিকে সম্পূৰ্ণৰূপে উপভোগ কৰিব নোৱাৰি। মহৎ আৰ্টিষ্টসকলৰ বৌদ্ধিক আৰু ব্যৱহাৰিক, এই দুয়োটা শক্তিয়েই আছে। আৰ্টৰ কাম হ'ল এটা শাৰীৰিক মাধ্যমেৰে বিষয়বস্তুৰ প্ৰকাশ। বিষয়বস্তু প্ৰমূল্যৰ বস্তু আৰু মহৎ আৰ্টৰ বস্তু মহৎ প্ৰমূল্যৰ। গতিকে আমি সিদ্ধান্তত উপনীত হব পাৰোঁ যে যেতিয়া মহৎ প্ৰমূল্যবোৰ এটা কলাকৃতিৰ জটিল সামগ্ৰিকতাৰ মাজেদি প্ৰকাশিত হয় তেতিয়া সৃষ্টিটো মহৎ বুলি বিবেচিত হয় আৰু প্ৰমূল্যবোৰ যিমানেই বেছি মহৎ হয় আৰু যেতিয়া এইবোৰে সংযুক্ত হৈ সংলগ্ন অৰ্থ প্ৰকাশ কৰে তেতিয়া সেই আৰ্ট হয় মহত্তৰ।[৪]

ওপৰৰ বিশ্লেষণৰপৰা এইটো দেখিবলৈ পোৱা যায় যে এটা মহৎ কলাকৃতিৰ মাজত জীৱনৰ মহৎ প্ৰমূল্য থাকে। এইবোৰ পৰিপাটীকৈ সজোৱাৰ ফলত কলাকৃতিটোৰ মাজত প্ৰকাশিত হয় বিভিন্ন অভিজ্ঞতাৰ সংলগ্ন ঐক্য। এটা কলাকৃতিৰ মাজত বৌদ্ধিক আৰু আনুভূতিক উপাদান দুয়োটাই আছে। এইটো হোৱাৰ কাৰণে কোনো এটা কলাকৃতিৰ

৩১। The function of art is expression of content in a body. The content,······is a content of values and the content of great art, of great values. We may conclude then that when great value or values are embodied in and through the complex whole of a work of art, then the work is great. And the greater the values, the more of great values we have, provided they are united into one coherent meaning, the greater is the work.

উপভোগৰ সময়ত বৌদ্ধিক উপাদানৰ অনুপ্ৰবেশ নোহোৱাকৈ নাথাকে। কিন্তু মহৎ কৃতিৰ উপভোগৰ সময়ত বৌদ্ধিক দিশৰ কাৰ্য বেছি প্ৰকট কাৰণ মহৎ সৃষ্টিবোৰ সচৰাচৰ ব্যঞ্জনা-প্ৰধান আৰু নতুন নতুন অৰ্থৰ দ্যোতক। মহৎ সৃষ্টিৰ মাজত এনে কিছুমান বৃহৎ বস্তু থাকে যিবোৰে আমাক অকল অভিভূত কৰিয়েই ক্ষান্ত নহয় কিন্তু যিবোৰে আমাক খন্তেকৰ বাবে হলেও দৈনন্দিন জীৱন-যাত্ৰাৰ ওপৰলৈ তোলে। উপসংহাৰত আমি কব পাৰোঁ যে সৃষ্টিৰ মাজত জীৱনৰ মহৎ প্ৰমূল্য সংযোজনাই যথেষ্ট নহয়, কিন্তু এই প্ৰমূল্যবোৰ এনেভাবে উপস্থাপিত হব লাগে যাতে এইবোৰে পাঠকৰ মনটো ওপৰলৈ তোলাৰ ক্ষমতা লাভ কৰে।

সপ্তম অধ্যায়

প্ৰাচ্য নন্দনতাত্ত্বিক আলোচনা

ভৰত আৰু তেওঁৰ টীকাকাৰসকল

পাশ্চাত্য দেশৰ ভালেমান নন্দনতাত্ত্বিক লেখকে আৰ্ট আৰু সৌন্দৰ্যৰ বিচাৰৰ মাজত আবদ্ধ থকা নন্দনতত্ত্বৰ আলোচনা দৰ্শনৰে এটা দিশৰ আলোচনা বুলি মত প্ৰকাশ কৰে। সকলো আৰ্টৰ মাজত থকা মৌলিক লক্ষণ কিছুমান বিচাৰি উলিওৱাৰ প্ৰচেষ্টাৰ মাজত যে দাৰ্শনিক বিচাৰৰ সূক্ষ্মতালৈ যোৱাৰ আৱশ্যক হয়, এই কথা মুই কৰা নাযায়। কাব্য, সঙ্গীত, চিত্ৰ আৰু স্থাপত্য কলাৰ প্ৰকাশ-মাধ্যম বেলেগ বেলেগ। এইবোৰৰ মাজত প্ৰয়োগ কৰা কৌশলো একে নহয়, কিন্তু পৰম্পৰাগত নন্দনতাত্ত্বিক আদৰ্শৰ মতে এই কলাবোৰৰ মাজত এনে কিছুমান লক্ষণ আছে যিবিলাক সকলো ধৰণৰ কলাৰ মাজত বিচাৰিলে পোৱা যায়। নন্দনতাত্ত্বিক লেখক-সকলে এই লক্ষণবোৰ বিচাৰি উলিয়াবলৈ চেষ্টা কৰে কিয়নো এই লক্ষণবোৰে মানবীয় আন আন কৰ্মৰপৰা কলাকৃতিবোৰক পৃথক্‌কৈ দেখুৱায়। এনে কৰিবলৈ যাওঁতে কিছুমান পাশ্চাত্য লেখকে তেওঁলোকৰ দৰ্শনত অনুসৰণ কৰা যুক্তিৰ বাটেদি আগুৱাই যোৱা দেখা যায়। এই লেখকসকলে, এইবাবে, নন্দনতত্ত্বকো দৰ্শনৰে এটা ভাগ বুলি বিবেচনা কৰে। ভাৰতত হ'লে নন্দনতাত্ত্বিক আলোচনা কৰে এনে এদল লোকে-যিদল লোক আলঙ্কাৰিক বা সাহিত্য-সমালোচক বুলি জনাজাত—এওঁ-লোকক সাধাৰণতে দাৰ্শনিক বুলি ধৰা নহয়। নন্দনতত্ত্ব আৰু দৰ্শনৰ মাজত যি ঘনিষ্ঠ সম্বন্ধ আছে সেই সম্বন্ধৰ অস্বীকাৰ ভাৰততো অৱশ্যে কৰা হোৱা নাই, কিন্তু যিসকল লোকে আৰ্টৰ আলোচনা কৰে সেইসকল লোক দাৰ্শনিক তত্ত্বৰ প্ৰভাৱেৰে প্ৰভাৱান্বিত হলেও তেওঁলোকে নন্দন-

তাত্ত্বিক আলোচনাক এটা স্বকীয়া মৰ্যাদা দান কৰি ইয়াৰ বিচাৰ দাৰ্শনিক বিচাৰৰ আঁতৰত ৰাখিছে।

ভাৰতীয় নন্দনতাত্ত্বিক আলোচকসকল সাধাৰণতে প্ৰাকৃতিক সৌন্দৰ্যৰ পূজাৰী কিন্তু আৰ্টৰ সৌন্দৰ্যৰ প্ৰতি যেন তেওঁলোক সমানে আগ্ৰহী নহয়। ইয়াৰ প্ৰধান কাৰণ হ'ল এয়ে যে সৌন্দৰ্য-সন্ধানী প্ৰচেষ্টাই জীৱনৰ চৰম লক্ষ্যলৈ আগবঢ়াই লৈ যাব নোৱাৰে। গতিকে পণ্ডিত কান্তিচৰণ পাণ্ডেয়ে কব খোজে যে নন্দনতত্ত্বই ৰস-ব্ৰহ্মবাদ, নাদ-ব্ৰহ্মবাদ আৰু বস্তু ব্ৰহ্মবাদৰ দাৰ্শনিক বিচাৰৰ মাজত আবদ্ধ থাকিব লাগে।

হেগেলে কয় যে মানবৰ আধ্যাত্মিক অনুৰাগেই হল কাব্যৰ প্ৰধান বিষয়বস্তু। তেওঁৰ মতে নাটকীয় কবিতাৰ মাজতে থাকে কবিৰ প্ৰকৃত সাৰ্থকতা। মানুহৰ আধ্যাত্মিক জীৱনৰ দ্বন্দ্ব পৰিস্ফুট কৰাৰ কাৰণে নাটকেই হ'ল উৎকৃষ্ট মাধ্যম। ভাৰতবৰ্ষতো সুকুমাৰ কলাৰ সমস্যা আলোচনা কৰা সময়ত সঙ্গীত বা চিত্ৰশিল্পৰ সহায়ত আলোচনা স্পষ্ট কৰাৰ চেষ্টা দেখা নাযায়। আনহাতে নাটকৰ অবলম্বনতহে কলাসৃষ্টিৰ পুঙ্খানুপুঙ্খ আলোচনা গঢ় লোৱা দেখিবলৈ পোৱা যায়। কীথে তেওঁৰ সংস্কৃত সাহিত্যৰ ইতিহাসত কাব্যবিচাৰৰ পূৰ্বতে নাট্যবিচাৰ হোৱা বুলি কৈ গৈছে।

ভৰতৰ দ্বাৰা ৰচিত নাট্যশাস্ত্ৰত প্ৰধানকৈ নাটক আৰু তাৰ লগত সম্বন্ধ থকা বিষয়সমূহৰ আলোচনা আছে। পি. এছ. আৰ. আপ্পা ৰাওৱে তেওঁৰ *Monograph on Bharata's Nāṭyaśāstra*ত লিখিছে যে পাশ্চাত্য নাট্যালোচনাৰ দিশত *Poetics* বোলা পুথিখন যেনে মূল্যবান ভাৰতীয় নাটকৰ দিশত নাট্যশাস্ত্ৰও তেনে মূল্যবান। পাশ্চাত্য দেশৰ পয়েটিক্‌ছৰ দৰে এই নাট্যশাস্ত্ৰখনেই নাট্যকৌশলৰ ওপৰত ৰচিত পুথিৰ ভিতৰত আমাৰ দেশৰ প্ৰথম পুথি। পয়েটিকছ বোলা পুথিখনে নাট্যালোচনাৰ কিছুমান মৌলিক প্ৰশ্নৰ আলচ কৰিছে কিন্তু নাট্যশাস্ত্ৰত সন্নিবিষ্ট আলোচনা বেছি পৰ্যাপ্ত, কাৰণ নাটকৰ বিভিন্ন দিশৰ আলোচনাৰ উপৰিও নাটক ৰচনা কৰা আৰু তাক মঞ্চস্থ কৰা কৌশলৰ আলোচনাও পুথিৰ অন্তৰ্ভুক্ত কৰা হৈছে। গতিকে নাট্যশাস্ত্ৰৰ আকাৰ ডাঙৰ আৰু ইয়াক নাট্য-বিজ্ঞানৰ বিশ্বকোষ বুলি অভিহিত কৰা যায়।[১]

১। "What Aristotle's *Poetics* is to Western drama,

নাট্যশাস্ত্ৰখন খ্ৰীষ্টীয় দ্বিতীয় শতিকাৰ আগতে ৰচিত বুলি পণ্ডিতসকলে অনুমান কৰে। নাটক আৰু তাক মঞ্চস্থ কৰা সকলো কৌশলৰ আলোচনা এই পুথিত আছে। সঙ্গীত, নৃত্য, অভিনেতা-অভিনেত্ৰীৰ অঙ্গভঙ্গী, তেওঁলোকৰ পোছাক-পৰিচ্ছদ, নাটকৰ ধৰণ, নাটক-ৰচনাৰ ৰীতি আৰু নাটকৰ লগত সম্বন্ধ থকা তেনে ধৰণৰ বিষয়বোৰৰ আলোচনা এই পুথিত পোৱা যায়। ইয়াৰ উপৰিও ৰসতত্ত্ব, চাৰিটা অলঙ্কাৰ, দহোটা গুণ, দহোটা দোষ আৰু ছয়ত্ৰিশটা কাব্য-লক্ষণৰ আলোচনাও ইয়াত আছে। নাটকৰ প্ৰয়োজনৰ ফালৰপৰা ভৰতে ৰসৰ আলোচনা কৰিছে। ৰসৰ মানদণ্ডেই নাটকৰ গুণাগুণ নিৰ্ণয়ৰ সহায়ক হয়। পৰৱৰ্তী তত্ত্বালোচকসকলে এই ৰসতত্ত্বৰ বিচাৰ কাব্যালোচনাৰ মাজলৈকো সম্প্ৰসাৰিত কৰে। *History of Sanskrit Poetics*ৰ দ্বিতীয় খণ্ডত সুশীলকুমাৰ দেই লিখিছে যে পোনপ্ৰথম বাৰৰ কাৰণে আমি নাট্যশাস্ত্ৰৰ ষোড়শ অধ্যায়ত কাব্যতত্ত্বৰ আলোচনা দেখিবলৈ পাওঁ। ইয়াতেই আমি কাব্যতত্ত্ব সম্বন্ধীয় চাৰিটা অলঙ্কাৰ, দহোটা গুণ, দহোটা দোষ আৰু কাব্যৰ ছয়ত্ৰিশটা লক্ষণৰ উল্লেখ পাওঁ। কাব্যতত্ত্ব আলোচনাৰ এইকেইটাই প্ৰাথমিক স্তৰ বুলি গণ্য কৰা যায় আৰু এইকেইটা নাট্যশাস্ত্ৰত অন্তৰ্ভুক্ত কৰা হৈছে।

ভৰতৰ নাট্যশাস্ত্ৰ এখন ডাঙৰ গ্ৰন্থ। ইয়াত ছয়ত্ৰিশটা অধ্যায় আৰু ছয় হাজাৰ শ্লোক আছে। যামালষ্টক তন্ত্ৰত আমি নাট্যশাস্ত্ৰৰ উল্লেখ পাওঁ। ইয়াত শ্লোক-সংখ্যা ছয়ত্ৰিশ হাজাৰ বুলি কোৱা হৈছে। সাৰদাতনয়ৰ ভাব-প্ৰকাশনত শ্লোকসংখ্যা বাৰ হাজাৰ বুলি উল্লেখ পোৱা যায় কিন্তু সুবিধাৰ অৰ্থে ছয় হাজাৰ শ্লোকৰ মাজত ইয়াৰ সমাপ্তি ঘটোৱা হৈছে। আমি আজিকালি যিখন ভৰতৰ **নাট্যশাস্ত্ৰ** পাওঁ সেইখনেই আটাইতকৈ সৰু পুথি। ওপৰত উল্লেখ কৰা বাকী দুখন পুথি নিশ্চয় হেৰাই গৈছে;

Bharata's *Nātyaśāstra* is to Indian drama. It is the first available work on dramatic art in India like the *Poetics* in the West. While the *Poetics* deals with the fundamentals of dramatic criticism, *Nātyaśāstra* deals comprehensively with the writing and production of plays. Hence *Nātyaśāstra* is more voluminous and is regarded as an encyclopaedia on the science of drama."

নাট্য-শিল্পৰ আলোচক হিচাপে অভিনৱগুপ্তই সদাশিৱ, ব্ৰহ্মা আৰু ভৰতৰ নাম উল্লেখ কৰিছে। ব্ৰহ্মাই যি তত্ত্বৰ কথা প্ৰকাশ কৰিছিল ভৰতে সেই তত্ত্ব **নাট্যশাস্ত্ৰত** অন্তৰ্ভুক্ত কৰিছে। **নাট্যশাস্ত্ৰক নাট্যবেদো** বোলা হয়। নাট্যশাস্ত্ৰৰ ষষ্ঠ অধ্যায়ত এটা শ্লোক আছে। এই শ্লোকটোৰ-পৰা নাট্যশাস্ত্ৰৰ মাজত আলোচিত হোৱা এঘাৰটা সাৰ বস্তুৰ কথা আমি জানিবলৈ সক্ষম হওঁ।

ৰস ভাবা হ্যভিনয়াঃ ধৰ্মি বৃত্তি-প্ৰবৃত্তয়ঃ।
সিদ্ধিঃ স্বৰস্তথাতোত্তম্ গানম্ ৰঙ্গশ্চ সংগ্ৰহঃ॥

আপ্তা ৰাওৱে নাট্যশাস্ত্ৰত থকা বিষয়-বিভাজন এনেদৰে কৰিছে। দুটা অধ্যায়ত (ষষ্ঠ আৰু সপ্তম) ৰস আৰু ভাবৰ আলোচনা কৰা হৈছে। চাৰিটা ধৰণৰ অভিনয়ৰ কথা উনৈশটা অধ্যায়ত পোৱা যায়। আঙ্গিক অভিনয় অৰ্থাৎ অঙ্গ-সঞ্চালনৰ যোগেদি কৰা অভিনয়ৰ বিচাৰ সাতোটা অধ্যায়ত কৰা হৈছে। অধ্যায়কেইটা হ'ল চতুৰ্থ, অষ্টমৰপৰা দ্বাদশলৈ, আৰু পঞ্চদশ। বাচিক অভিনয় অৰ্থাৎ বাক্যোচ্চাৰণৰ সহায়ত কৰা অভিনয়ৰ আলোচনা চতুৰ্দশৰপৰা উনবিংশ অধ্যায়লৈকে আছে। আহাৰ্য অভিনয় অৰ্থাৎ বেশভূষা নাইবা মেকআপৰ সহায়ত কৰা অভিনয়ৰ কথা একবিংশ অধ্যায়ত পোৱা যায়। সাত্ত্বিক অভিনয়, অৰ্থাৎ ভাব আৰু অনুভূতি প্ৰকাশক অভিনয়ৰ আলোচনা দ্বাবিংশৰপৰা ষড়বিংশ অধ্যায়লৈকে আগুৰি আছে। ধৰ্মি আৰু প্ৰবৃত্তি অকল ত্ৰয়োদশ অধ্যায়ৰ মাজতে সীমিত কৰা হৈছে। বৃত্তি আৰু সিদ্ধিৰ আলোচনাৰ কাৰণে বিংশ আৰু সপ্তবিংশ অধ্যায় ৰখা হৈছে। অষ্টাবিংশ অধ্যায়ত স্বৰ। উনত্ৰিংশ, ত্ৰিংশ, একত্ৰিংশ, চতুস্ত্ৰিংশ অধ্যায়ত আতোত্ত (সঙ্গীতত ব্যৱহৃত যন্ত্ৰ) আৰু দ্বাত্ৰিংশ আৰু ত্ৰয়স্ত্ৰিংশ অধ্যায়ত গানৰ আলোচনা সংযোগ কৰা হৈছে। ৰঙ্গৰ কাৰণে তিনিটা অধ্যায় ৰখা হৈছে। এই অধ্যায়কেইটা হ'ল দ্বিতীয়, তৃতীয় আৰু পঞ্চম।

নাট্যশাস্ত্ৰৰ প্ৰথম অধ্যায়টোত নাটকৰ আৰম্ভণিৰ এটা টোকা দিয়া হৈছে। এই অধ্যায়টো একপ্ৰকাৰ ভূমিকা বুলি কব পাৰি।

প্ৰণম্য শিৰসা দেৱৌ পিতামহ পৰমেশ্বৰৌ।
নাট্যশাস্ত্ৰং প্ৰবক্ষ্যামি ব্ৰহ্মণা যদুদাহৃতম্॥

ব্ৰহ্মা আৰু শিৱৰ ওচৰত মূৰ দোঁৱাই পূৰ্বে ব্ৰহ্মাই নিৰ্দিষ্ট কৰা মতে নাট্যশাস্ত্ৰৰ কথা মই কম।

ব্ৰহ্মাই নাট্যশাস্ত্ৰক পঞ্চম বেদ বুলি অভিহিত কৰিছে কাৰণ ইয়ে আমোদ-আনন্দৰ মাজেদি আনক শিক্ষা দিব পাৰে। ব্ৰহ্মাই ঋক্‌বেদৰপৰা বচন, সামবেদৰপৰা সঙ্গীত, যজুৰ্বেদৰপৰা সংলাপ আৰু অথৰ্ববেদৰপৰা ৰস আনি নাট্যশাস্ত্ৰৰ আলোচনা সম্পূৰ্ণ কৰিছে। ব্ৰহ্মাই নিজে ভৰতক নাট্যশাস্ত্ৰৰ শিক্ষা দিয়ে। এইদৰে ভৰতে তিনিও লোকৰ অৱস্থা চিত্ৰিত কৰিব পৰা নাট্যকৌশলৰ জ্ঞান লাভ কৰে (ত্ৰৈলোক্যস্যাস্য সৰ্বস্য নাট্যং ভাবানুকীৰ্তনম্)। বিচিত্ৰ ভাবৰ সমাবেশ থকা নাটক হ'ল সৰু বৰ সকলো লোকৰে কাৰ্য আৰু চৰিত্ৰৰ অনুকৰণ। ই যে অকল পীড়িত, শোকাৰ্ত আৰু শ্ৰান্ত লোককে আনন্দ দিয়ে এনে নহয়, মহাতপা ঋষি-মুনিসকলকো ইয়ে প্ৰভাৱান্বিত কৰিব পাৰে। এনে কোনো জ্ঞান শিল্পকলা, কৌশল বা কাৰ্য নাই যিটো নাটকৰ মাজত পোৱা নাযায়।

ন তজ্জ্ঞানং, ন তচ্ছিল্পানি, ন সা বিদ্যা ন সা কলা।
নাসৌ যোগো, ন তৎ কৰ্ম নাট্যে অস্মিন্ যন্ন দৃশ্যতে॥

নাট্যশাস্ত্ৰৰ শেষৰ অধ্যায়টো একপ্ৰকাৰ এপিলগৰ সদৃশ। এই অধ্যায়টোত নাটকীয় কোনো সমস্যা নাইবা নাটকৰ লগত সম্বন্ধ থকা কোনো আৱশ্যকীয় বিষয়ৰে আলোচনা কৰা হোৱা নাই কিন্তু কেনেকৈ নহুষৰ দ্বাৰা আমন্ত্ৰিত হৈ ভৰতৰ পুত্ৰসকলে নাট্যবেদক পৃথিৱীলৈ আনিলে তাৰ ইতিহাস মাথোন সন্নিবিষ্ট হৈছে।

ইন্দ্ৰৰ স্বৰ্গৰাজ্যত কেনেকৈ নাট্য-ৰচনা আৰু অভিনয় কৰা হ'ল তাৰ যি ইতিহাস সেই ইতিহাস দীঘলীয়া। নাট্যশাস্ত্ৰৰ ৰচক ভৰতে বোধহয় ভাবিছিল যে স্বৰ্গৰাজ্যত নাটকৰ জন্ম হ'লে ইয়াৰ মাজত এটা পবিত্ৰ ভাব সোমাই পৰিব আৰু অভিনেতা অভিনেত্ৰীসকলকো এটা সামাজিক মৰ্যাদা দান কৰাৰ সুবিধা ঘটিব। নাটকৰ জন্ম সম্বন্ধে যি অলৌকিক পৌৰাণিক কাহিনী উপস্থাপিত কৰা হৈছে সেই উপস্থাপনে নাটকৰ বিভিন্ন দিশৰ পৰ্যালোচনাত একো সহায় কৰা নাই। তাৰোপৰি পুথিত আলোচিত বিষয়সমূহো নানা তৰহৰ হোৱাৰ কাৰণে একেথন পুথিতে আটাইবোৰ কথা ভালকৈ পৰ্যালোচিত হোৱাৰ সুবিধা ঘটা নাই। তথাপি ৰচকৰ পৰ্যবেক্ষণ

আৰু বিশ্লেষণ ক্ষমতাৰ উপৰিও বিভিন্ন দিশত থকা বিস্তৃত জ্ঞানৰ পৰিচয় পুথিখনে দিয়ে। 'পুথিখনে নানান কথা সামৰি লোৱা কাৰ্যলৈ লক্ষ্য কৰি কেৱে কেৱে পুথিখন একেজন লেখকৰ দ্বাৰা ৰচিত হোৱা নাই বুলি ভাবে। কিন্তু ভালকৈ পৰীক্ষা কৰি চালে দেখিবলৈ পোৱা যায় যে ইয়াত আলোচিত বিষয়সমূহৰ মাজত এক পাৰম্পৰিক সংলগ্নতা আছে আৰু পুথিখনৰ ভিতৰত ক'তো পৰস্পৰবিৰোধী অভিমত সন্নিবিষ্ট হোৱা নাই। গতিকে পুথিখনৰ ৰচক একেজন মানুহ বুলিয়েই ঠাৱৰ কৰিব পাৰি। তাৰোপৰি, প্ৰাচীন কালৰেপৰা ভৰতকে নাট্যশাস্ত্ৰৰ ৰচক বুলি সকলোৱে গ্ৰহণ কৰিছে।

নাটক আৰু কাব্য এই দুয়ো ক্ষেত্ৰতে ভৰতৰ শ্ৰেষ্ঠ অবদান হ'ল ৰসতত্ত্বৰ বিচাৰ। ৰসৰ আদৰ্শই ভাৰতীয় নাটকৰ মাজলৈ এটা স্বকীয়া বৈশিষ্ট্য আনিছে। ভৰতে নাট্যশাস্ত্ৰৰ ষষ্ঠ আৰু সপ্তম অধ্যায়ত ভাব আৰু ৰসৰ আলোচনা কৰিছে। ভৰতৰ মতে নাটকৰ মাজত আঠোটা ৰসৰ ভিতৰত যেই সেই এটাই মুখ্য স্থান লাভ কৰিব লাগে। ৰসানুভৱ একপ্ৰকাৰ নতুন নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতা। নাটকৰ অভিনয় দেখি দৰ্শক-সকলে ইয়াৰ সোৱাদ লয় আৰু একপ্ৰকাৰ নিৰাসক্ত আনন্দৰ মাজত তেওঁলোক মগ্ন হয়। এটা সূত্ৰৰ ৰূপত ভৰতে ৰসৰ স্বৰূপ দাঙি ধৰিছে, আৰু কৈছে যে বিভাব, অনুভাব আৰু ব্যভিচাৰী ভাবৰ সংযোগত ৰসৰ উৎপত্তি হয়। "বিভাবানুভাব-ব্যভিচাৰীসংযোগাদ্ৰসনিষ্পত্তিঃ"—ভৰতৰ নিজৰ ভাষাত কবলৈ গলে কথাটো তলত দিয়া ধৰণে কব লাগিব।

এই সন্দৰ্ভত প্ৰথমতে মই ৰসৰ ব্যাখ্যা কৰিম। ৰস নোহোৱাকৈ কোনো কথাৰে কাব্যিক অৰ্থ নাথাকে। এতিয়া, ৰসনিষ্পত্তি হয় বিভাব-অনুভাব আৰু ব্যভিচাৰী ভাবৰ সংযোগৰ ফলস্বৰূপে। ইয়াৰ সমান্তৰাল কিবা দৃষ্টান্ত আছে জানো? উত্তৰত কওঁ, আছে। যেনেকৈ চেনি, নানা তৰহৰ মছলা, শাক-সব্জি আৰু অন্যান্য বস্তুৰ সংযোগত ৰুচিকাৰক সুস্বাদু খাদ্য তৈয়াৰ কৰা হয়, তেনেকৈ স্থায়ী ভাবটো আন মানসিক অৱস্থাৰ লগত মিলিত হৈ ৰসত ৰূপান্তৰিত হয়। কোনোৱে প্ৰশ্ন কৰিব পাৰে, ৰস কি? উত্তৰত কওঁ যে ৰসক ৰস বোলা হয় কাৰণ ইয়াক আস্বাদ কৰা যায়, ই আস্বাদ্যমান। ৰসৰ সোৱাদ বাৰু কেনেকৈ লোৱা হয়? উত্তৰত কব পাৰি যে নানান মাল-মছলা মিহলাই ৰন্ধা আঞ্জা এখন যেনেকৈ এজনে

আস্বাদন কৰি আনন্দ পায় তেনেকৈ ৰুচি-সম্পন্ন লোকে অভিনয়ৰ মাজত শব্দ, অঙ্গভঙ্গী আৰু সত্ত্বৰ সহায়ত মঞ্চত প্ৰকাশিত মানসিক অৱস্থাবোৰৰ যোগেদি স্থায়ী ভাববোৰ আস্বাদন কৰে আৰু আনন্দ পায়।

ওপৰত উল্লেখ কৰা কথাখিনিৰপৰা এইটো বুজিব পাৰি যে পুথিত উল্লেখ কৰা সূত্ৰৰ সম্যক বিশ্লেষণ কৰাৰ চেষ্টা ভৰতে কৰা নাই ; মাথোন খোৱা-লোৱাৰ তৃপ্তিৰ লগত ৰসাস্বাদনৰ তৃপ্তিৰ সাদৃশ্য দেখুৱাই তেওঁ ক্ষান্ত হৈছে। পৰৱৰ্তী কালত নাট্যশাস্ত্ৰৰ টীকাকাৰসকলে সূত্ৰটোৰ তাৎপৰ্য বিচাৰি উলিয়াবলৈ চেষ্টা কৰিছে আৰু ইয়াৰ ফলস্বৰূপে চাৰিটা স্পষ্ট মতবাদৰ সৃষ্টি হৈছে।

History Of Sanskrit Poetics নামক গ্ৰন্থত সুশীলকুমাৰ দে-ই কৈছে যে যদিও পৰৱৰ্তী টীকাকাৰসকলে ভৰতৰ উক্তিকেই মূল বুলি গ্ৰহণ কৰিছে তথাপি কব লাগিব যে ভৰতৰ এই উক্তি সৰল হলেও সি দ্ব্যৰ্থকতা-বৰ্জিত নহয়, কিয়নো তেতিয়াও এই বিষয়টোৰ বিচাৰ-বিবেচনা কৰিবলৈ আৰম্ভ কৰা হোৱা নাই।[২]

ভৰতৰ মতে মানুহৰ মনৰ মাজত প্ৰধানকৈ আঠোটা অৱস্থা পৰিলক্ষিত হয়। এই আঠোটা অৱস্থাকে স্থায়ী-ভাব বোলা হৈছে, কিয়নো এই অৱস্থা-কেইটা সুষুপ্তভাৱে হলেও সদায় মনৰ মাজত বৈ থাকে। স্থায়ী-ভাব আঠোটা। এইকেইটা হ'ল ৰতি, হাস, শোক, ক্ৰোধ, উৎসাহ, ভয়, জুগুপ্সা (ঘৃণা), আৰু বিস্ময়। এই আঠোটা স্থায়ী-ভাবৰ অবলম্বনতে শৃঙ্গাৰ, হাস্য, কৰুণ, ৰৌদ্ৰ, বীৰ, ভয়ানক, বীভৎস আৰু অদ্ভুত ৰসৰ সৃষ্টি হয়।

ভৰতে ভাবকে ৰসৰ মূল বুলি বিবেচনা কৰিছে। বিভাৱ, অনুভাৱ

২। "It is worth noticing however that although all theorists take Bharata as their starting point and build up their own theories round his authoritative, if somewhat meagre text, Bharata himself, like all old masters, is tantalisingly simple in his statements, for the subject does not appear to have yet been brought into the realm of scholastic speculation."

আৰু ব্যভিচাৰী ভাবৰ সংযোগত ৰসনিষ্পত্তি হয়। বিভাব হ'ল স্পষ্ট জ্ঞান। ই সেইটো বস্তুকে বুজায় যিটোৰ সহায়ত আঙ্গিক, বাচিক আৰু সাত্ত্বিক অভিনয়ৰ যোগেদি স্থায়ী আৰু ব্যভিচাৰী ভাববোৰৰ জ্ঞান দৰ্শকৰ মনত জন্মে। বিভাবৰ সহায়ত স্থায়ী ভাবটোক এনেভাবে উপস্থাপিত কৰা হয় যে ইয়াৰ ফলত স্থায়ী ভাবটো দৰ্শকে সহজতে অনুভৱ কৰিব পাৰে। "বিভাবো কাৰণং নিমিত্তং হেতুৰিতি পৰ্য্যায়াঃ। বিভাবস্তেনেন বাগঙ্গ-সত্ত্বভিনয়া ইত্যতো বিভাবঃ।" সাধাৰণ কথাত, বিভাব সেয়ে যিহে নাট্যাভিনয়ৰ দৰ্শকক স্থায়ী ভাবটো অনুভৱ কৰাত সহায় কৰে যাতে এনে অনুভৱৰ আলমতে ৰসানুভূতি সম্ভৱ হয়। বিভাব নহলে ৰসাস্বাদন সম্ভৱ নহয়।

অনুভাবে তিনিও ধৰণৰ অভিনয়ৰ কাৰ্য বুজায়। এনে কাৰ্যই ভাবানুভূতি প্ৰকাশ কৰাৰ কাৰণে দৰ্শকে সহজতে সেই ভাবানুভূতি উপলব্ধি কৰিব পাৰি। "অনুভাব্যতেনেন বাগঙ্গসত্ত্বকৃতোভিনয় ইতি।" কোনো কোনো আলোচকে অনুভাব শব্দৰ ব্যুৎপত্তিগত অৰ্থ গ্ৰহণ কৰি কব খোজে যে ভাবৰ অনুসৰণ কৰাৰ বাবে অনুভাব শব্দৰ উৎপত্তি। কিন্তু আচলতে যেহেতু অনুভাব নোহোৱাকৈ স্থায়ী-ভাবৰ প্ৰকাশ সম্ভৱ নহয় সেইহেতুকে ভাব আৰু অনুভাব এই দুয়োটাই একে সময়তে ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য হয়। *Literary Criticism in Ancient India* নামৰ পুথিত ৰমাৰঞ্জন মুখাৰ্জিয়ে লিখিছে, "ভৰতে দিয়া অনুভাবৰ সূত্ৰমতে ইয়ে শব্দ, অঙ্গভঙ্গী আৰু অন্যান্য শাৰীৰিক পৰিবৰ্তনৰ যোগেদি অনুকৃত স্থায়ী-ভাবৰে সঙ্কেত বহন কৰে। ইয়াৰপৰা বুজিব পাৰি যে শব্দটোৰ অৰ্থ অকল ভাবৰ পিছত সংঘটিত হোৱাকে নুবুজায়; ইয়ে ভাবক ব্যঞ্জিত কৰা কথাকো বুজায়।"[৩]

ব্যভিচাৰী ভাব বা সঞ্চাৰী ভাবে ৰসৰ পুষ্টি সাধন কৰা চঞ্চল আৰু ক্ষণস্থায়ী মানসিক অৱস্থাৰে সূচনা কৰে। "বি অভি ইতি এতাবুপসৰ্গৌ চৰ-গতৌ বিৱিধমভিমুখেন ৰসান্ চৰন্তিতি ব্যভিচাৰিণঃ।"

৩। Bharata defines *Anubhāva* as a factor which indicates a permanent mood, imitated through words, gestures and organic changes implying thereby that the term is to be taken not only to mean what occurs after a *bhāva* but to mean what suggests or indicates a *bhāva*.

ওপৰত উল্লেখ কৰা আঠোটা স্থায়ী-ভাব সম্পূৰ্ণ শুদ্ধ ৰূপত পোৱা নাযায়। ইয়াৰ প্ৰত্যেকটো ভাবেই অনুৎসাহ, দুৰ্বলতা প্ৰভৃতি আনুষঙ্গিক ভাববোৰৰ লগত মিহলি হৈ থাকে। সময়ে সময়ে উপস্থিত হোৱা এনে অস্থায়ী ভাববোৰকে ব্যভিচাৰী ভাব বুলি কোৱা হৈছে।

ভাবেই ৰসৰ ভিত্তি। ইয়ে চাৰিবিধ অভিনয়, অৰ্থাৎ আঙ্গিক, বাচিক, সাত্বিক আৰু আহাৰ্য অভিনয়ৰ যোগেদি কাব্যৰ অৰ্থবোধ সম্ভৱ কৰি তোলে। পূৰ্বৰ মনীষীসকলৰ মতানুসৰণ কৰি ভৰতে ইয়াক এটা বিশেষ মানসিক অৱস্থা বা অনুভূতি বুলি ব্যাখ্যা কৰিছে। এজন ৰসিক দৰ্শকে নাট্যাভিনয়ৰ উপভুক্তিৰ সময়ত আন লোকসকলৰ লগতে এই অনুভূতি বা মানসিক অৱস্থাবো অধিকাৰী হয়।[৪]

যদিও ভৰতে স্থায়ী-ভাব, ব্যভিচাৰী ভাব আৰু সাত্বিক ভাব বোলা তিনি শ্ৰেণীৰ ভাবৰ উল্লেখ কৰিছে তথাপি তেওঁ স্থায়ী-ভাবৰ ওপৰতেহে বিশেষ গুৰুত্ব আৰোপ কৰিছে। এটা দৃষ্টান্তৰ সহায়ত তেওঁ এই কথাটোৰ ব্যাখ্যা দিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। সকলো মানুহেই একে ধৰণৰ অঙ্গ-প্ৰত্যঙ্গ থকা এটা বিশেষ আকাৰ-বিশিষ্ট প্ৰাণী, কিন্তু এওঁলোকৰ ভিতৰত কোনোবা এজন জাতি বা গুণৰ শ্ৰেষ্ঠত্বৰ কাৰণে ৰজা হয় আৰু মানুহৰ মাজত বহুতো সমান ধৰ্ম থকা সত্ত্বেও আন এজন লোক তেওঁৰ ভৃত্য হোৱা দেখা যায়। ঠিক একেদৰেই ৰজাই ভৃত্যসকলক আশ্ৰয় দিয়াৰ দৰে বিভাব, অনুভাব আৰু সঞ্চাৰী বা ব্যভিচাৰী ভাবেও স্থায়ী ভাবৰে আশ্ৰয় লয়।

৪। *Bhāva* "brings into existence the sense of poetry through four kinds of representations—imitation by speech, costume, gesture and psychic changes; it is an element which, as Bharata says, makes one realise the main import of a poem; he also explains it on authority of his learned predecessors as a particular mental condition—a definite state of consciousness, a feeling which is shared along with others by a refined spectator at the time of enjoying a specimen of dramatic art".

Literary Criticism in Ancient India—Chapter IV.

ব্যভিচাৰী ভাববোৰে কেৱল ৰসৰ সম্যক প্ৰকাশত সহায় কৰে। স্থায়ী-ভাববোৰক ৰস-ৰূপত আস্বাদন কৰিব পাৰি, কিন্তু অনুচৰ-স্বৰূপ ব্যভিচাৰী ভাৰবোৰ ভাবহে। "স্থায়ীভাবা ৰসতামাপ্নুবন্তি পৰিজনভূতা ব্যভিচাৰিণো ভাবাঃ"।

ভৰতৰ মতে স্থায়ী ভাবৰ সংখ্যা আঠ, ব্যভিচাৰী ভাবৰ সংখ্যা তেত্ৰিছ আৰু সাত্ত্বিক ভাবৰ সংখ্যা আঠ। ব্যভিচাৰী ভাববোৰ হ'ল—নিৰ্বেদ, গ্লানি, শঙ্কা, অসূয়া, মদ, শ্ৰম, আলস্য, দৈন্য, চিন্তা, মোহ, স্মৃতি, ধৃতি, ব্ৰীড়া, চপলতা, হৰ্ষ, আবেগ, জড়তা, গৰ্ব, বিষাদ, ঔৎসুক্য, নিদ্ৰা, অপস্মাৰ, সুপ্ত, বিবোধ, অমৰ্ষ, অবহিত্থা, উগ্ৰতা, মতি, ব্যাধি, উন্মাদ, মৰণ, ত্ৰাস আৰু বিতৰ্ক।

সাত্ত্বিক ভাববোৰ হ'ল—স্তম্ভ, স্বেদ, ৰোমাঞ্চ, স্বৰভঙ্গ, বেপথু (কম্পন), বৈবৰ্ণ, অশ্ৰু আৰু প্ৰলয় (চেতনা-বিলোপ)। সাত্ত্বিক ভাববোৰ ইচ্ছাধীন নোহোৱা শাৰীৰিক বিকাৰ। এইবোৰৰ সহায়ত আভ্যন্তৰীণ অনুভূতি-বোৰৰ জ্ঞান জন্মে।

কিছুমান ভাবক কি কাৰণে স্থায়ী-ভাব বোলা হয় আৰু আন কিছুমানক কিয় ব্যভিচাৰী ভাব বুলি কোৱা হয়—এই প্ৰশ্নৰ বিচাৰ ভৰতে কৰা নাই। পিছত তেওঁৰ টীকাকাৰ অভিনবগুপ্তই দেখুৱাই দিয়ে যে ভৰতৰ এনে বিভাজন মনোবৈজ্ঞানিক দিশৰপৰা গ্ৰহণযোগ্য।

বিভাব, অনুভাব আৰু ব্যভিচাৰী ভাবৰ সংযোগত কেনেকৈ ৰসসৃষ্টি হয়—এই প্ৰশ্নৰ দীঘলীয়া আলোচনা ভৰতৰ পুথিত পোৱা নাযায়। তেওঁৰ সূত্ৰধৰ্মী উক্তিটো বেলেগ বেলেগ দিশৰপৰা বেলেগ বেলেগ ধৰণে ব্যাখ্যা কৰাৰ সুবিধা পিছৰ টীকাকাৰসকলে পাইছে। নাট্যশাস্ত্ৰৰ সপ্তম অধ্যায়ৰ ২২২ নং শ্লোকত ভৰতে মত প্ৰকাশ কৰিছে যে বিভাব, অনুভাব আৰু ব্যভিচাৰী ভাবৰ সংযোগত বিষয়বস্তুৰ অঙ্গীভূত হৈ থকা ভাবে ৰসৰূপ গ্ৰহণ কৰে। "বিভাবানুভাবযুৎস্বঙ্গবস্তু সমাশ্ৰয়ঃ সঞ্চাৰীভিস্তু সংযুক্তঃ স্থায্যেব তু ৰসো ভবেৎ"।

আপ্পা ৰাওৱে তেওঁৰ *Monograph On Bharata's Nātyaśāstra*ত আপত্তি দৰ্শাইছে যে ভৰতে ৰসসৃষ্টিৰ কাৰণে স্থায়ী-ভাবক মৌলিক উপাদান বুলি কোৱা নাই কিন্তু এইবোৰক বিভিন্ন খাদ্যবস্তুৰ লগত তুলনা কৰিছে

মাথোন। তাৰোপৰি বিভাৱ, অনুভাৱৰ সংযোগৰ ফলত উনপঞ্চাশটা ভাৱৰেই যে ৰসসৃষ্টিৰ ক্ষমতা আছে, এই কথাও তেওঁ পূৰ্বতে কৈছে। এয়ে হলে, স্থায়ী ভাৱৰ যোগেদি ৰসসৃষ্টি হোৱা বুলি মত প্ৰকাশ কৰাটো সঙ্গত হয় কেনেকৈ? উত্তৰটো এনে হব। অনুভাব আৰু ব্যভিচাৰী ভাৱবোৰে স্থায়ী-ভাৱবোৰক সমুজ্জল কৰি ৰসসৃষ্টি সম্ভৱ কৰি তোলে। গতিকে দেখা যায় যে ৰসসূত্ৰৰ মাজত স্থায়ী-ভাৱবোৰে কৰিবলগীয়া বিশেষ কাম আছে বুলি কব নোৱাৰি। এইবাবেই বিভাব, অনুভাব আৰু ব্যভিচাৰী ভাৱৰ কথাকেহে ৰসসূত্ৰত উল্লেখ কৰা হৈছে।[৫]

নাট্যশাস্ত্ৰত ভৰতে নাটকৰ বিভিন্ন দিশৰ পৰ্যালোচনা কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। তেওঁ নাটকত ৰসৰ অপৰিহাৰ্যতা মানি লৈছে। ৰসৰ ধাৰণা ভৰতৰে সৃষ্টি বুলি কব নোৱাৰি কাৰণে নাট্যশাস্ত্ৰত উদ্ধৃত কিছুমান কথাৰপৰা ভৰতৰ পূৰ্ববৰ্তী লোকসকলে যে ৰসৰ কথা জানিছিল ইয়াৰ প্ৰমাণ পোৱা যায়। গতিকে ৰাজশেখৰে বোধহয় ঠিকেই কৈছে যে ভৰত ৰূপকৰহে প্ৰাধিকাৰ (authority), ৰসৰ নহয়। এইটো কথা সত্য যে ভৰতৰ বিচাৰ্য বস্তু নাটক কিন্তু নাটকৰ বিচাৰ কৰিবলৈ যাওঁতে তেওঁ ৰস-বিচাৰ সম্বন্ধে যিথিনি কথা কৈছে পৰবৰ্তী কালত তাৰ প্ৰভাৱ সকলো নন্দনতাত্ত্বিক

৫। The *rasa-sūtra* of Bharata does not mention the static emotions as components that contribute to the creation of *rasa* though the static emotions were compared with varieties of food and although it was stated earlier that the fortynine emotions supported by the determinants and consequents cause the creation of *rasa*. If it is the case, how can the idea that *rasas* are created through the static emotions be reconciled? The answer is this: The respective static emotions, the consequents and the transitory emotions furnish the respective static emotions and create *rasa*. The static emotions have, therefore, no specific function to perform so far as the *rasa-sūtra* is concerned. That is why the three factors only—determinants, consequents and transitory emotions have been considered in the *rasa-sūtra*.

—Chapter V.

লেখকৰ ওপৰতে পৰিছে। নবম শতিকাত আনন্দবৰ্ধনে ভৰতৰ ৰসতত্ত্ব কাব্যতো প্ৰয়োগ কৰিছে আৰু তেওঁৰ কথাকেই আলোচকজনে প্ৰামাণিক বুলি গ্ৰহণ কৰিছে।

নাট্যশাস্ত্ৰৰ ষোড়শ অধ্যায়ত ভৰতে নাট্যৰীতিৰ বিশ্লেষণ-প্ৰসঙ্গত লক্ষণ, অলঙ্কাৰ, দোষ, গুণ প্ৰভৃতিৰ আলোচনা কৰিছে। লক্ষণ শব্দৰ সাধাৰণ অৰ্থ চিন। যেতিয়া এজন সৎলোকৰ চৰিত্ৰত মহাপুৰুষ লক্ষণ থকা বুলি কওঁ তেতিয়া আমি বুজোঁ যে তেওঁ মহামানৱৰ গুণবিশিষ্ট। ঠিক একে দৰেই কাব্যৰ লক্ষণ বুলিলে সৎ কাব্যৰ মাজত পোৱা বিশেষত্ববোৰক বুজায়। গুণ আৰু অলঙ্কাৰৰপৰা লক্ষণবোৰ বেলেগ। ভৰতে অলঙ্কাৰতকৈ লক্ষণৰ ওপৰতহে বেছি গুৰুত্ব আৰোপ কৰিছে কাৰণ তেওঁ মাথোন চাৰিটা অলঙ্কাৰৰহে উল্লেখ কৰিছে। কিন্তু সুশীলকুমাৰ দে-ই কোৱাৰ দৰে এই লক্ষণবোৰে কাব্যালঙ্কাৰৰ দিশত কেনে স্থান অধিকাৰ কৰিব—এই বিষয়ত ভৰতে এটা স্পষ্ট নিৰ্দেশ দিয়া নাই। এই বাবেই বোধহয় পৰবৰ্তী কালত এইবোৰৰ সৰহ অংশকে অলঙ্কাৰ বা গুণৰ অন্তৰ্ভুক্ত কৰি পেলোৱা হৈছে।

লক্ষণ ছয়ত্ৰিশটা। এইবোৰ হ'ল—ভূষণ, অক্ষৰ-সংঘাত, শোভা, উদাহৰণ, হেতু, সমস্যা, দৃষ্টান্ত, প্ৰাপ্তি (আবিষ্কাৰ), অভিপ্ৰায়, নিদৰ্শনা, নিৰুক্ত (অতিৰিক্ত ব্যাখ্যা), সিদ্ধি, বিশেষণ, গুণাতিপাত, গুণাতিশয়, তুল্যতৰ্ক (সাদৃশ্যানুমান), পদোচ্চয়, দিষ্ট (যথোপযোগী বৰ্ণনা), উপদিষ্ট (সুচাগ্ৰ উক্তি), বিচাৰ, বিপৰ্যয় (ওলট-পালট), ভ্ৰংশ, অনুনয়, মালা, দাক্ষিণ্য, গৰ্হণ (নিন্দা), অৰ্থাপত্তি, প্ৰসিদ্ধি, পৃচ্ছ (প্ৰশ্ন), সাৰূপ্য (সাদৃশ্য), মনোৰথ (নিজৰ ইচ্ছাৰ পৰোক্ষ প্ৰকাশ), লেশ (wit), সংক্ষোভ (লুকাই ৰখা কাৰ্য), গুণকীৰ্তন, অনুক্ত-সিদ্ধি (অস্পষ্ট প্ৰকাশ) আৰু প্ৰিয়বচন নাইবা প্ৰিয়োক্তি।

লক্ষণবোৰে ৰচনাৰ সৌন্দৰ্য বৰ্ধন কৰে বুলি ভৰতে মত প্ৰকাশ কৰি গৈছে, কিন্তু ৰসৰ আদৰ্শ চকুৰ আগত ৰাখিহে এইবোৰ প্ৰয়োগ কৰা উচিত। পিছৰ যুগত কাব্যতত্ত্ব আলোচনা কৰা পণ্ডিতসকলে তেওঁলোকৰ আলোচনা-পুথিত লক্ষণবোৰ আলোচনা কৰা নাই। ইয়াৰ কাৰণ বোধহয় এয়েই যে গুণ আৰু অলঙ্কাৰ, এই দুয়োটা বস্তুৱেই কাব্য-সৌন্দৰ্য বঢ়াই তুলিব পাৰে আৰু তাৰোপৰি এই দুটাই লক্ষণবোৰৰ সৰহভাগকে সামৰি লবও পাৰে।

গতিকে পৰবৰ্তী সাহিত্য-সমালোচকসকলে লক্ষণবোৰৰ ওপৰত মুঠেই গুৰুত্ব দিয়া দেখা নাযায়। কিছু কাললৈ নাটকৰ মাজত এইবোৰৰ ছেগা-চোৰোকা উপস্থিতি পৰিদৃষ্ট হলেও কালক্ৰমত গুণ আৰু অলঙ্কাৰৰ মাজতে এইবোৰৰ বিলুপ্তি সাধন হয়।

লক্ষণৰ পিছত ভৰতে অলঙ্কাৰৰ আলোচনা কৰিছে। নাট্যশাস্ত্ৰত চাৰিটা মাথোন অলঙ্কাৰৰ আলোচনা সন্নিবিষ্ট কৰা হৈছে। এই অলঙ্কাৰকেইটা হ'ল—উপমা, ৰূপক, দীপক আৰু যমক। অলঙ্কাৰ শব্দই শোভাকাৰক বস্তু বুজায়। অলঙ্কাৰে ৰমণী-লাৱণ্য বঢ়াই তোলাৰ দৰে কাব্যালঙ্কাৰেও ৰচনা-সৌন্দৰ্য বঢ়ায়। আলঙ্কাৰিক শব্দটো অলঙ্কাৰ শব্দৰপৰা আহিছে আৰু এই শব্দটো কাব্য-সৌন্দৰ্য বিচাৰ কৰিব পৰা পণ্ডিতসকলক বুজোৱাৰ অৰ্থে ব্যৱহৃত হয়।

অলঙ্কাৰ দুই ধৰণৰ—শব্দালঙ্কাৰ আৰু অৰ্থালঙ্কাৰ। প্ৰথমবিধ অলঙ্কাৰৰ সম্বন্ধ শব্দ-সৌন্দৰ্যৰ লগত আৰু দ্বিতীয়বিধৰ সম্বন্ধ অৰ্থ-মাধুৰ্যৰ লগত। ভৰতে হ'লে এই দুই শ্ৰেণী অলঙ্কাৰৰ মাজত কোনো পাৰ্থক্য-বিচাৰৰ চেষ্টা কৰা নাই কিন্তু যমক অলঙ্কাৰৰ প্ৰসংগত তেওঁ 'শব্দাভ্যাস' শব্দটো ব্যৱহাৰ কৰিছে।

ভৰতে দহোটা দোষৰ উল্লেখ কৰিছে। কাব্য-ৰচনাৰ মাজত যাতে এই দোষবোৰ সোমাই নপৰে তাৰবাবে কবি সচেতন হব লাগে। দোষবোৰ হ'ল—গূঢ়াৰ্থ (বিক্ষিপ্ত বৰ্ণনা), অৰ্থান্তৰ (মুখ্যালোচনাৰপৰা আঁতৰি যোৱা), অৰ্থহীন, ভিন্নাৰ্থ, একাৰ্থ, অভিপ্লুতাৰ্থ (অসংলগ্নতা), ন্যায়াদপেত (যুক্তিৰ অভাব), বিষম (ছন্দোভ্ৰংশ), বিসন্ধি, আৰু শব্দচ্যুত (গ্ৰাম্যতা)।

সকলো ৰচনাই দোষমুক্ত হোৱা কাম্য। শৰীৰৰ দেখা পোৱা অংশত কুৰূপ হোৱা কোনো চিন থাকিলে গোটেই শৰীৰটোৱে সৌন্দৰ্য হানি হয়। গতিকে দোষযুক্ত কাব্য-ৰচনা সম্পূৰ্ণৰূপে বৰ্জনীয়।

দোষৰ আলোচনা কৰাৰ পিছত ভৰতে দহোটা গুণৰ লক্ষণ ব্যাখ্যা কৰিছে। গুণবোৰ হ'ল দোষৰ অভাৱ। এই গুণবোৰে যে ৰচনাবোৰ অকল মধুৰেই কৰে এনে নহয়. এইবোৰে ভাবৰ গভীৰতাৰো সঙ্কেত বহন কৰে। দহোটা গুণ হ'ল—শ্লেষ (সমাহাৰ), প্ৰসাদ (স্পষ্টতা), সমতা, সমাধি (স্পষ্ট অথচ চুটি ভঙ্গী), মাধুৰ্য, ওজস্ (উদাত্ত), সৌকুমাৰ্য, অৰ্থব্যক্তি (পোনপটীয়াকৈ অৰ্থৰ প্ৰকাশ), উদাৰ (উচ্চতা) আৰু কান্তি (সৌন্দৰ্য)।

ভৰতে গুণৰ যেনে বিভাজন আৰু শ্ৰেণীবিভাগ কৰিছে সেই বিভাজন দোষমুক্ত নহয়। অনেক সময়ত এটা শ্ৰেণী আনটো শ্ৰেণীৰে সৈতে মিহলি হৈ পৰে আৰু পৰস্পৰৰ মাজত থকা পাৰ্থক্য বিচাৰি উলিওৱা টান হয়। তথাপি এইটো আমি কবলৈ বাধ্য যে পোন প্ৰথম বাৰৰ বাবে ভৰতেই কিছুমান কাব্যিক গুণৰ কথা স্পষ্ট ভাষাত কৈ গৈছে। পৰবৰ্তী কালত ৰীতিবাদী আলঙ্কাৰিকসকলে গুণবোৰ বিস্তৃতভাৱে আলোচনা কৰি সেইবোৰ শ্ৰেণীভুক্তও কৰিছে। ভৰতৰ আদৰ্শ অনুসৰি ৰসৰ গভীৰতাৰ কাৰণেহে গুণ আৰু অলঙ্কাৰ ব্যৱহাৰৰ উপযোগিতা আছে। এই ধাৰণাটো পিছত ধ্বন্যালোক গ্ৰন্থত আনন্দবৰ্ধনে বহলাই আলোচনা কৰিছে। নাটকৰ গুণ, দোষ প্ৰভৃতিৰ আলোচনাৰ শেহত ভৰতে কেনে নাটক দৰ্শকৰ আগত অভিনীত হবৰ যোগ্য তাৰ স্পষ্ট আভাস দি গৈছে। তেওঁৰ ভাষাত কবলৈ গ'লে, যিথন নাটকত শব্দ আৰু অৰ্থ-মাধুৰ্য আছে, যিথনত অপ্ৰচলিত বা টান শব্দ নাই, যিথন নাটকৰ ভাষা জনসাধাৰণে বুজিব পাৰে অথচ সহৃদয়জনো তাৰ প্ৰতি আকৃষ্ট হয়, য'ত নৃত্যৰ সহায়ত কোনো কোনো কথা বুজোৱাৰ চেষ্টা আছে, যিথনে চৰিত্ৰবোৰৰ সহায়ত ৰসৰ পুষ্টিসাধন কৰিবলৈ সমৰ্থ হয়, যিথনত সন্ধিবোৰ ত্ৰুটিহীনভাৱে সংযোগ কৰা হৈছে, সেইথন নাটকেই দৰ্শকৰ আগত অভিনীত হবৰ যোগ্য।[৬]

এনে এটা চমু আলোচনাত নাট্যশাস্ত্ৰ সম্বন্ধে সকলো কথাৰ কিছু আভাস দিয়াও সহজসাধ্য নহয় কিয়নো নাটক ৰচনা কৰা আৰু ৰঙ্গমঞ্চত তাক অভিনীত কৰাৰ অৰ্থে যিবোৰ আৱশ্যকীয় কথা আছে সেই সকলোবোৰেই নাট্যশাস্ত্ৰত আলোচিত হৈছে। পুথিৰ ভিতৰত থকা কেইটামান অত্যাৱশ্যকীয় কথাৰ মাজতে এই আলোচনা সীমিত হব কাৰণ লেখকৰ বিচাৰ্য বিষয় হ'ল নন্দনতাত্ত্বিক আদৰ্শৰ ক্ৰমবিকাশ। আমি সকলোৱে জানোঁ যে পাশ্চাত্য নাট্য-সাহিত্যৰ ওপৰত গ্ৰীক নাটকৰ প্ৰভাৱ গধুৰ। কিন্তু গ্ৰীকসকলে নাটকৰ অৰ্থ যেনেভাৱে বুজিছিল ভাৰতীয় আলঙ্কাৰিকসকলে তেনেকৈ বুজা নাছিল। এৰিষ্টটলে সৰু হলেও তেওঁৰ পয়েটিকছ্ নামৰ পুথিখনত ট্ৰেজেডিৰ প্ৰধান লক্ষণবোৰৰ কথা উল্লেখ কৰিছে। এই পুথিতে তেওঁ কোৱাছৰ

৬। নাট্যশাস্ত্ৰ, ষোড়শ অধ্যায়।

আৱশ্যকতা স্বীকাৰ কৰি কোৱাছে কি কৰা উচিত তাৰ নিৰ্দেশো দিছে। কিন্তু ভাৰতীয় নাটক এখনৰ লগত তুলনা কৰি চালে যেনে অৰ্থত গীত আৰু নৃত্য ভাৰতীয় নাটকৰ অঙ্গ তেনে অৰ্থত এইবোৰ গ্ৰীক নাটকৰ অঙ্গ নহয়। ভাৰতীয় লোকৰ দৃষ্টিত নাটক ৰচিত হয় ইয়াৰ অভিনয় চোৱাৰ অৰ্থে (প্ৰেক্ষ)। নাটকৰ মূল্য নিধাৰণৰ অৰ্থেই মঞ্চত অভিনীত হব লাগিব। নাটকক দৃশ্য-কাব্য বোলাৰ কাৰণ এইটোৱেই।

উইলছনে ভাৰতীয় নাটকৰ লক্ষণ দেখুৱাবলৈ কৈছে যে আন ভালেমান দেশৰ নাটকৰ তুলনাত ভাৰতীয় নাটকৰ মাজত ট্ৰেজেডি আৰু কমেডিৰ পাৰ্থক্য নাই। হিন্দু নাটকবোৰ অপকাৰ্য আৰু অসঙ্গতি নাইবা গুৰুত্বপূৰ্ণ পৰিবৰ্তন বা জীৱনৰ বিপৰ্যয়, দুখ-দৈন্যৰ ভয়াবহতা বা সমৃদ্ধিৰ মাদকতাৰ মাজত আবদ্ধ হৈ নাথাকে। এই দিশত এই নাটকবোৰ সৰহভাগ ইংৰাজী নাইবা স্পেনীয় নাটকৰ শ্ৰেণীৰ অন্তৰ্ভুক্ত কৰা যায়। শ্লেজেলে কোৱাৰ দৰে প্ৰাচীনসকলে যি অৰ্থত ট্ৰেজেডি আৰু কমেডি শব্দ ব্যৱহাৰ কৰিছিল সেই অৰ্থত ইংৰাজী, ভাৰতীয় আৰু স্পেনীয় নাটকৰ ক্ষেত্ৰত এই দুয়োটা শব্দ ব্যৱহাৰ কৰা নাযায়। এই নাটকবোৰ প্ৰায়েই হাঁহি-কান্দোন আৰু সুখ-দুখৰ সন্মিলিত কাহিনী। তথাপি এইবোৰৰ পৰিণতি দুখজনক নহয়, যি দুখজনক পৰিণতিয়েই শেক্সপীয়াৰৰ যুগৰ ট্ৰেজেডিৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্য বুলি জনছনে কৈছে। যদিও এইবোৰ নাটকে ভীতি আৰু কৰুণাকে ধৰি সকলো ভাবানুভূতিকে সজাগ কৰি তুলিবলৈ চেষ্টা কৰে তথাপি ইয়ে শেহত দৰ্শকৰ মনৰ ওপৰত কোনো বেদনাদায়ক ছাপ এৰি নাযায়।[৭]

৭। "Another important difference from the classical drama and from that of most countries, is the total absence of the distinction between tragedy and comedy. The Hindu plays confine themselves neither to the crimes nor to the absurdities of mankind; neither to the momentous changes nor lighter vicissitudes of life, neither to the terrors of distress nor gaities of prosperity. In this respect they may be classed with much of the Spanish and English drama, to which as Schlegel observes "the terms tragedy and comedy are wholly inapplicable, in the sense in which they are

এৰিষ্টটলে ট্ৰেজেডি এক গুৰুত্বপূৰ্ণ আৰু স্বয়ং-সম্পূৰ্ণ কাৰ্যৰ অনুকৃতি বুলি কৈছে। তেওঁ স্পষ্ট ভাবাত অনুকৃতিৰ অৰ্থটো বুজাই দিয়া নাই, মাথোন কৈছে যে "মহাকাব্য, ট্ৰেজেডি, কমেডি, দিথিৰেম্বিক কবিতা আৰু সৰহ ভাগতে বংশীবাদন আৰু বীণাবাদন প্ৰভৃতি সকলোকে অনুকৰণৰ প্ৰকাৰ বুলি ধৰা হয়।" পয়েটিক্‌ছৰ আন ঠাইত তেওঁ লিখিছে, অনুকৰণকাৰীয়ে অনুকৰণ কৰা বস্তু হ'ল ভাল আৰু বেয়া মানুহে কৰা কাৰ্য। টুইনিঙে অনুকৰণ শব্দটো পৰ্যালোচনা কৰি চাই মত প্ৰকাশ কৰিছে যে এটা কাহিনী আবিষ্কাৰৰ ক্ষমতা থকা কবিকে অনুকৰণকাৰী বুলি ক'ব পৰা যায়।

সংস্কৃত নাটকত হ'লে অনুকৰণ শব্দৰ অৰ্থ বুজিবলৈ টান নহয়। মানুহৰ অৱস্থাৰ অনুকৰণ হ'ল নাটক (ভাবানুকীৰ্তনম্)। মানুহ, দেৱতা আৰু অসুৰবোৰৰ কাৰ্যকলাপো ইয়াত উপস্থাপিত হয়। তাৰোপৰি নাট্যকাৰসকলে সমাজৰ বিভিন্ন স্তৰৰ মানুহৰ, দেৱতাৰ, নাইবা অসুৰৰ কাৰ্যকলাপ বা অৱস্থা কেনে ভাৱে অনুকৰণ কৰিব লাগে তাৰো নিৰ্দেশ দিয়া আছে। অৱশ্যে ভৰতে অনুকৰণৰ অৰ্থ ছাঁ বুলি ধৰা নাই। তেওঁ গুৰুত্ব দিছে ভাবানুভূতিৰ অনুকৰণৰ ওপৰত, কাৰণ মানুহৰ ব্যক্তিগত সাদৃশ্যতকৈ তাৰ ৰূপায়ণ বেছি আৱশ্যক। তেওঁ মঞ্চত অভিনেত্ৰীৰ আৱশ্যকতা উপলব্ধি কৰিছে কাৰণ এনে কিছুমান ভাব (emotion) আছে যিবোৰ অভিনেতাই যোগ্যতাৰে অভিনয় কৰি দেখুৱাব নোৱাৰে কাৰণ আৱশ্যকীয় লাৱণ্য আৰু কোমল স্বৰ সচৰাচৰ অভিনেতাৰ নাথাকে।

গ্ৰীক ট্ৰেজেডিৰ ভাগ ছটা—দৃশ্যসজ্জা, সঙ্গীত, ৰীতি, চৰিত্ৰ, ভাব আৰু কাহিনী। এৰিষ্টটলৰ মতে এই ভাগবোৰৰ ভিতৰত অতি আৱশ্যকীয় ভাগ

---

employed by the ancients. They are invariably of a mingled web and blend, seriousness and sorrow with levity and laughter. They never offer however, a calamitous conclusion, which as Johnson remarks, was enough to constitute a tragedy in Shakespeare's days, and although they propose to excite all the emotions of the human breast, terror and pity included, they never effect this object by leaving a painful impression upon the mind of the spectator."

হ'ল প্লট বা বিন্যস্ত কাহিনী। ভৰতে প্লটক ইতিবৃত্ত বা বস্তু বুলিছে কিন্তু এই ভাগটো আনবোৰ ভাগতকৈ বেছি গুৰুত্বপূৰ্ণ বুলি তেওঁ ভবা নাই। কাহিনীৰ ছটা খণ্ড আছে কিন্তু ভাল নাটকত এই খণ্ডবোৰ পৰস্পৰ সংলগ্ন। ভৰতে অকল ৰসৰ ওপৰতহে বেছি গুৰুত্ব আৰোপ কৰিছে আৰু নাট্যকাৰ-সকলকো ৰসৰ ওপৰত নজৰ ৰাখিবলৈ নিৰ্দেশ দিছে। ৰসৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিয়া কাৰ্যই এটা কথা সূচায় যে নাট্যকাৰ এজন অনুকৰণ কৰোঁতা ব্যক্তি নহয়, কিন্তু তেওঁ একপ্ৰকাৰ সৃষ্টিকৰ্তা। তেওঁ সৃষ্টি কৰা বস্তু আমি দৈনন্দিন জীৱনত লগ পোৱা বস্তু নহয়, কিন্তু ই একপ্ৰকাৰ নতুন সৃষ্টি, যি সৃষ্টিয়ে আমাৰ অন্তৰত ভাবৰ হেন্দোলনি তোলে। গতিকে সংস্কৃত নাটকৰ চৰিত্ৰসমূহ লোকধৰ্মী আৰু নাট্যধৰ্মী দুয়োটাই।

যি ৰসক নাটকৰ কেন্দ্ৰীয় বস্তু বুলি স্বীকাৰ কৰি লোৱা হৈছে সেই ৰস প্ৰাচীন ভাৰতীয় সাহিত্যৰ মাজতো অস্বীকৃত হোৱা নাই। যদিও ৰসতত্ত্বৰ বিচাৰ পোন প্ৰথমতে নাটকক কেন্দ্ৰ কৰিয়ে হয় তথাপি পৰৱৰ্তী কালত কাব্যতো ইয়াৰ আৱশ্যকতা স্বীকাৰ কৰি লোৱা দেখা যায়। আচলতে ৰসবিচাৰৰ আদৰ্শই পৃথিবীৰ সাহিত্যৰ বুৰঞ্জীত প্ৰাচীন ভাৰতীয় সাহিত্যক এটা বিশিষ্ট আসন দিছে।

এৰিষ্টটলে কয় যে ভীতি আৰু কৰুণা এই দুয়োটা ভাবকে ট্ৰেজেডিয়ে প্ৰকাশৰ বাটলৈ আনি মোক্ষণ সাধন কৰে। এই কাৰ্যকেই বোলা হৈছে কেথাৰছিছ্‌। সমালোচকসকলে কেথাৰছিছৰ অৰ্থ মোক্ষণ বা ভেদ বুলি ঠাৱৰ কৰিছে। ট্ৰেজেডিৰ অভিনয়ে এই দুয়োটা ভাবকে জাগ্ৰত কৰি চেতন মনৰ ওপৰলৈ তোলে আৰু অৱশেষত ইয়াৰ অতিৰিক্ত অংশৰ মোক্ষণ সাধিত হয়। যেতিয়া এই দুয়োটা ভাবৰ মোক্ষণ সাধিত হয় তেতিয়া দৰ্শকসকলে আনন্দ অনুভৱ কৰে। কিন্তু ভাৰতীয় নাট্যাভিনয়ৰ যোগেদি যি আনন্দ-প্ৰাপ্তিৰ ধাৰণা আলঙ্কাৰিকসকলৰ মনত আছে সেই ধাৰণা গ্ৰীক গুৰুসকলৰ ধাৰণাতকৈ বেছি গভীৰ। ৰসানুভূতিৰ অভিজ্ঞতা তুৰীয় অভিজ্ঞতাৰ লগত তুলনা কৰা হৈছে আৰু ইয়াক ব্ৰহ্মস্বাদৰ স্তৰলৈ উন্নীত কৰিব খোজা হৈছে।

সংস্কৃত সাহিত্যত ট্ৰেজেডি বোলা বস্তুটো নাই। এই অভাৱটো এটা ত্ৰুটি বুলি ভবা সমালোচক আছে। কিন্তু এইটো বিশেষভাৱে লক্ষ্য কৰিব-

লগীয়া কথা যে সংস্কৃত নাট্যকাৰসকলে নাটকৰ যোগেদি পোনপটীয়াকৈ নীতি শিক্ষা দিবলৈ চেষ্টা নকৰিলেও তেওঁলোকৰ ওপৰত নীতি আৰু আধ্যাত্মিক আদৰ্শৰ প্ৰভাৱ গধুৰ আছিল। ভৰতৰ মতে নাটকৰপৰা হিতোপদেশ আৰু লোকোপদেশ পোৱা যায় (হিতোপদেশজননম্ লোকোপদেশজননম্)। ভাৰতীয় আদৰ্শ হ'ল এয়ে যে বেয়া পাৰিপাৰ্শ্বিকতাৰ মাজতো এজন সৎ লোকৰ পতন দেখুওৱা উচিত নহয়। ভাৰতীয় নাটকৰ নায়ক সচৰাচৰ যোগ্যবান ব্যক্তি। এনে ব্যক্তিৰ পতন দেখুৱালে জীৱনৰ প্ৰতি নিৰাশাবাদী দৃষ্টিভঙ্গী প্ৰকাশিত হ'ব। নাট্যাভিনয়ে অকল নিৰাসক্ত আনন্দকে দান নকৰে কিন্তু ইয়ে জীৱনৰ প্ৰতি আকৰ্ষণো বঢ়ায়। ভাৰতীয় নাটকৰ কেন্দ্ৰীয় বস্তু হ'ল ৰস। ৰসৰ আদৰ্শ চকুৰ আগত ৰাখিলে নাটকৰ মাজত উগ্ৰ ভাবৰ প্ৰকাশ নিষিদ্ধ হয়। ভাৰতীয় নাটকত ভাবানুভূতিবোৰ এনেভাৱে উপস্থাপিত হয় যে দৰ্শকে সেইবোৰৰ অভিজ্ঞতা ঠিক ভাবানুভূতি হিচাপে লাভ নকৰি ৰস-ৰূপতহে আস্বাদন কৰে। যদি নাট্যকাৰৰ মনৰ ওপৰত আশাবাদী আদৰ্শ থাকে তেন্তে যিবোৰ ঘটনা-সংযোগ তেওঁৰ আদৰ্শৰ পৰিপন্থী হয় সেইবোৰ তেওঁ বৰ্জন নকৰি নোৱাৰে।

ভৰতৰ নাট্যশাস্ত্ৰৰ টীকাকাৰসকল

ভট্টলোল্লট

ভৰতৰ নাট্যশাস্ত্ৰৰ ভালেমান টীকাকাৰ আছিল কিন্তু নৱম শতিকাৰ কাশ্মীৰী পণ্ডিত অভিনৱ গুপ্তৰদ্বাৰা ৰচিত অভিনৱ ভাৰতীৰ বাহিৰে আনবোৰ হেৰাই গৈছে। ওপৰত উল্লেখ কৰা এই প্ৰখ্যাত পুথিখনৰ টীকাকাৰ হিচাপে অভিনৱ গুপ্তই আন তিনিজন পণ্ডিত লোকৰ নাম উল্লেখ কৰিছে। এই কেইজন হ'ল ভট্টলোল্লট, শ্ৰীশঙ্কুক আৰু ভট্টনায়ক। এই তিনিওজন সমালোচকৰ অভিমত অভিনৱ গুপ্তৰ টীকাত আলোচনাৰ অৰ্থে উল্লেখ কৰা হৈছে। এই অভিমতকে পৰৱৰ্তী সমালোচকসকলে আলোচনাৰ সামগ্ৰী হিচাপে লৈছে। পণ্ডিতৰাজ জগন্নাথে অৱশ্যে তেওঁৰ গ্ৰন্থ ৰসগঙ্গাধৰত ভৰতৰ ৰস-সূত্ৰৰ আঠোটা বিভিন্ন ব্যাখ্যাৰ কথা উল্লেখ কৰিছে।

ভট্টলোল্লট নৱম শতিকাৰ লোক। তেৱেঁই বোধহয় পোন প্ৰথমবাৰৰ কাৰণে ভৰতৰ "বিভাবানুভাবব্যভিচাৰিসংযোগাৎ ৰসনিষ্পত্তিঃ" বোলা ৰস-সূত্ৰটোৰ ব্যাখ্যা তুলি ধৰে। তেওঁৰ মতে বিভাব, অনুভাব আৰু ব্যভিচাৰী ভাবৰ সংযোগৰ ফল স্বৰূপে ৰসৰ উৎপত্তি হয়। লোল্লটৰ ৰচিত পুথি পোৱা নাযায়। 'অভিনৱভাৰতী'ত উল্লেখ কৰা অভিনৱ গুপ্তৰ চমু আলোচনাৰপৰা ৰসসৃষ্টি সম্বন্ধে থকা লোল্লটৰ ধাৰণা বুজিব পাৰি। তেওঁৰ মতে ৰস কাৰ্য আৰু বিভাব ইয়াৰ কাৰণ। ৰস হ'ল স্থায়ী-ভাবৰ বিকাশ-প্ৰাপ্ত এটা অৱস্থা। বিভাব, অনুভাব আৰু ব্যভিচাৰী ভাবৰ সংযোগৰ ফলত ইয়াৰ পুষ্টি সাধিত হয়। লোল্লটৰ মতে বিভাবে স্থায়ী-ভাবটো জগাই তোলে, অনুভাবে ইয়াক প্ৰকাশ কৰে আৰু ব্যভিচাৰী ভাবে ইয়াৰ পুষ্টি সাধন কৰি ৰসৰ পৰিণতি আনে। গতিকে বিভাব আৰু ৰসৰ সম্বন্ধ উৎপাদক উৎপাদ্যৰ সম্বন্ধ।

নাট্য-চৰিত্ৰ আৰু অভিনেতা দুয়োৰে মাজত ৰস থাকে। অভিনেতাই বেশভূষা আৰু কাৰ্যাদিত ৰামক অনুকৰণ কৰে আৰু দৰ্শকসকলক মুগ্ধ কৰে। ৰামত আৰোপিত ভাববোৰ নিজৰে ভাব বুলি অভিনেতাই অনুভব কৰে।

মম্মট ভট্টই কথাটো বেছি স্পষ্টকৈ কৈছে। নাটকত থকা চৰিত্ৰ, যেনে ৰামৰ চৰিত্ৰত স্থায়ী-ভাবটো থাকে। অভিনেতাই নাট্য-চৰিত্ৰটো অতি দক্ষতাৰে অনুকৰণ কৰে। দক্ষ অনুকৰণৰ ফলত দৰ্শকে স্থায়ী-ভাবটো অভিনেতাৰ মনতো থকা বুলি ধৰি লয়। অভিনেতাজন অভিজ্ঞ আৰু প্ৰশিক্ষিত লোক। বিভিন্ন পৰিস্থিতিৰ মাজত ফুটাই তোলা নাট্য-চৰিত্ৰটোৰ লগত তেওঁ একাত্ম হৈ পৰি চৰিত্ৰটোৰ দৰে কাৰ্য কৰে আৰু তেওঁ ৰূপায়িত কৰা চৰিত্ৰটোৰ ভাবানুভূতিৰ অংশীদাৰ হয়। আন কথাত কবলৈ গলে, ঐতিহাসিক চৰিত্ৰটোৰ লগত একাত্ম হৈ অভিনেতাই নিজৰ অন্তৰতে মূল চৰিত্ৰৰ অনুৰূপ ভাবানুভূতি জগাই তুলিবলৈ সমৰ্থ হয়।

ৰমাৰঞ্জন মুখাৰ্জীয়ে লোল্লটৰ মতৰ সাৰাংশ তলত দিয়া ধৰণে দিছে। লোল্লটৰ মতে ৰস হ'ল পৰিপুষ্ট অনুভূতি; আৰু প্ৰকৃততে এই ৰস ঐতিহাসিক চৰিত্ৰটোতে থাকে। মগ্ন দৰ্শকসকলে অভিনেতাৰ ওপৰত এই ৰস আৰোপ কৰে, কাৰণ তেওঁলোকে বিভ্ৰান্ত হৈ ভাবে যে সুনিপুণ

অভিনেতাজনেই মূল চৰিত্ৰ। গতিকে অভিনেতাৰ ভাবানুভূতিও মূল চৰিত্ৰৰ ভাবানুভূতি যেন লাগে। পৰবৰ্তী স্তৰত দৰ্শকে মূল চৰিত্ৰৰ ভাবানুভূতি অভিনেতাৰ ওপৰত আৰোপ কৰাৰ ফলত তেওঁলোকে আনন্দ উপভোগ কৰিবলৈ সমৰ্থ হয়।[৮]

ভট্টলোল্লটে দাঙি ধৰা ৰস-সিদ্ধান্ত পৰম্পৰাগত সিদ্ধান্ত। খ্ৰীষ্টীয় সপ্তম শতিকাতে আচাৰ্য দণ্ডীয়ে কৈ গৈছে যে ৰসৰ প্ৰকাশ হ'ল বিভাব আৰু অনুভাবৰে কাৰ্য। শৃঙ্গাৰ, ৰৌদ্ৰ প্ৰভৃতি ৰস ৰতি আৰু ক্ৰোধ স্থায়ী-ভাবৰে কাৰ্য। (ৰতিঃ শৃঙ্গাৰতাং গতা ৰূপবাহুল্যযোগেন)।

ভট্ট লোল্লটে দিয়া ৰসসূত্ৰৰ ব্যাখ্যাৰ বিপক্ষে কবলগীয়া ভালেমান কথা আছে। ধ্বনিবাদী আলোচকসকলৰ মতানুসৰণ কৰা আলঙ্কাৰিক মম্মট ভট্টই ৰস আৰু বিভাবৰ মাজত থকা কাৰ্য-কাৰণ সম্বন্ধৰ কথাৰ মাজত যুক্তি বিচাৰি পোৱা নাই। *The Theory of Rasa* বোলা প্ৰবন্ধটোত সুৰেন্দ্ৰনাথ দাশগুপ্তই মম্মটে দৰ্শোৱা আপত্তিৰ কথা তলত দিয়াৰ দৰে উল্লেখ কৰিছে। মম্মটে কৰ খোজে যে যদি বিভাব ৰসৰ কাৰণ তেন্তে সেই কাৰণ নিমিত্ত কাৰণেই হব, কাৰণ ৰস আৰু ভাবৰ মাজত উৎপাদ্য-উৎপাদকৰ সম্বন্ধ আছে। কিন্তু নিমিত্ত কাৰণৰ ক্ষেত্ৰত আমি দেখিবলৈ পাওঁ যে নিমিত্ত কাৰণটো নোহোৱা হৈ যোৱাৰ পিছতো কাৰ্যটো ৰৈ থাকে। কাৰণৰ ধ্বংসৰ লগে লগে কাৰ্যৰ ধ্বংস নহয়। কিন্তু ৰসৰ ক্ষেত্ৰত

৮। Bhatta Lollaṭa maintains that *Rasa* which is nothing but a mature feeling belongs actually to the original personage whose character is imitated by the actor on the stage. This *Rasa*, he continues, is then superimposed on the actor by the absorbed spectator, who is deluded into belief that the skilful actor himself is the original personage, and as such possesses the emotion possessed by him. Subsequently, the spectator perceives the emotion belonging actually to the original personage but now superimposed on the actor and the consequence is that he enjoys pleasure.

—*Literary Criticism in Ancient India*

হ'লে বিভাব আৰু অনুভাবৰ অনুপস্থিতিত ৰসো অনুপস্থিত হয়। বিভাবাদিক সঞ্চাৰণ-কৰ্ত্তা (communicative agent) বুলিও কোৱা নাযায়, কাৰণ এনে কৰ্ত্তাৰ আগত আনক জনাবলগীয়া বস্তুটো থাকে কিন্তু ৰসৰ ক্ষেত্ৰত বিভাবাদিৰ পূৰ্বে ইয়াৰ কোনো অস্তিত্ব নাথাকে। বিভাবাদিয়ে যেতিয়া ইয়াক ব্যঞ্জিত কৰে তেতিয়াহে ই আস্বাদিত হয়।[১]

লোল্লটৰ বিপক্ষে তোলা আন এটা আপত্তি হ'ল যে যদি অভিনেতাজনে চৰিত্ৰটোৰ লগত একাত্ম হবলৈ চেষ্টা কৰে তেন্তে তেওঁৰ পক্ষে নাট্য-কৌশলৰ প্ৰতি সজাগতা প্ৰকাশ কৰা কেনেকৈ সম্ভব হয়? এই আপত্তিটো পূৰ্বৰ আপত্তিটোৰ দৰে তেনে গুৰুত্বপূৰ্ণ নহয় কিয়নো প্ৰশিক্ষণ পোৱা এজন অভিনেতাৰ পক্ষে ঐতিহাসিক চৰিত্ৰটোৰ লগত একাত্ম হোৱা চেষ্টাৰ লগে লগে প্ৰচলিত নাট্যৰীতিৰ প্ৰতি সজাগ হোৱাও সম্ভৱ হব পাৰে।

লোল্লটৰ বিপক্ষে তোলা তৃতীয় আপত্তি হ'ল এয়ে যে অভিনেতাই কেৱল ৰামৰ দৰে এটা ঐতিহাসিক চৰিত্ৰক অনুকৰণ কৰি অনুকৃত ভাবানুভূতিৰ সহায়ত দৰ্শকৰ অন্তৰত মূল চৰিত্ৰৰ ভাবানুভূতি জগাই তুলিব

১। He (Mammaṭa) says that if the *vibhāvas* are to be regarded as cause they must be regarded as the cause of agency or the efficient cause—*Nimitta Kāraṇa.* But in the case of *Nimitta Kāraṇa*, we know that an action may remain intact even when the efficient agent is destroyed. There cannot be any *rasa* unless there is also the *vibhāva* and the *anubhāva.* The *vibhāvas* etc. cannot also be regarded as a communicative agent, for a communicative agent presupposes the existence of the thing to be communicated, but the *rasa* does not exist before. It can be lived through only when it is suggested by the *vibhāvas* and the *rasa* has no other existence than being lived through and enjoyed. They acquire that designation only when they are aesthetically presentable and enjoyable."
An Introduction to Indian Poetics—Raghavan.

নোৱাৰে। ইয়াৰ উত্তৰত ভট্ট লোল্লটে সৰ্পৰজ্জুভ্ৰমৰ দৃষ্টান্তটোৰ সহায়ত আত্মপক্ষ সমৰ্থন কৰিছে। তেওঁ কয় যে মিথ্যাজ্ঞানৰপৰাও কেতিয়াবা কেতিয়াবা কাৰ্য সংঘটিত হয়। এডাল জৰীক সাপ বুলি ভাবিলে তাৰপৰা যি ভয় পোৱা যায় সেই ভয় মিছা ভয় নহয়। যেতিয়ালৈকে জৰীত সাপৰ জ্ঞান থাকে তেতিয়ালৈকে তাৰ লগত প্ৰকৃত ভয়ো থাকিব। একেদৰেই দৰ্শকসকলৰ মনত থকা ভ্ৰান্ত ধাৰণা যে অভিনেতাৰ অন্তৰত মূল চৰিত্ৰৰ ভাবানুভূতি আছে—এই কথাৰপৰাও দৰ্শকসকলে আনন্দ উপভোগ কৰিব পাৰে। কিন্তু লোল্লটে দেখুৱা যুক্তি গ্ৰহণযোগ্য নহয়। এইটো অৱশ্যে সঁচা কথা যে ভুল জ্ঞানৰপৰা কেতিয়াবা কেতিয়াবা কাৰ্য সংঘটিত হয় কিন্তু এনে জ্ঞান সাধাৰণতে আনন্দৰ কাৰক নহয়। সাপ এটা প্ৰত্যক্ষ কৰিলে ভয় লাগে। গতিকে ভুল কৰি জৰী এডালকে সাপ বুলি প্ৰত্যক্ষ কৰিলে তাৰপৰা ভয়ৰে উৎপত্তি হব, আনন্দৰ নহয়।

কান্তিচৰণ পাণ্ডেয়ে তেওঁৰ *Comparative Aesthetics*ৰ প্ৰথম খণ্ডত ভট্ট লোল্লটৰ মতটো যথেষ্ট সহানুভূতি সহকাৰে বুজিবলৈ চেষ্টা কৰিছে যেন লাগে। তেওঁ কব খোজে যে মঞ্চত ৰস কেনেভাবে উপস্থাপিত কৰা হয় লোল্লটে তাৰেহে বিশ্লেষণ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে, দৰ্শকে কেনেধৰণে ৰসানুভব কৰে এই কথাটো বিশ্লেষণ কৰিবলৈ তেওঁ সচেষ্ট হোৱা নাই। লোল্লটত বাহিৰে আন টীকাকাৰসকলে দৰ্শকৰ অভিজ্ঞতাৰ দিশৰপৰা ৰসৰ ব্যাখ্যা দিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। পাণ্ডেয়ে মত প্ৰকাশ কৰি কৈছে যে শ্ৰীশঙ্কুকৰ সময়ৰেপৰা অভিজ্ঞতাৰ দিশৰপৰাহে ৰস বিচাৰ কৰা হৈছে কিন্তু নন্দনতাত্ত্বিক তথ্যৰ (aesthetic fact) দিশৰপৰা নহয়। অভিনৱ-ভাৰতীত যি চাৰিটা তত্ত্বৰ আলোচনা কৰা হৈছে তাৰে তিনিটাৰ ব্যাখ্যা অভিজ্ঞতা-কেন্দ্ৰিক। গতিকে চতুৰ্থ তত্ত্বটোকো অভিজ্ঞতাৰ দিশৰপৰাই সমালোচনা কৰা দেখা যায়। একে পৰম্পৰাৰ অধীন হোৱাৰ ফলতে ভট্ট লোল্লটৰ তত্ত্বৰ সমালোচনাও একেটা আহিঁতে কৰা হৈছে। পাণ্ডেয়ে আকৌ কয় যে অভিনৱ গুপ্তই লোল্লটৰ তত্ত্বৰ সমালোচনা নিজেই কৰা নাই। সমালোচনাৰ দায়িত্ব তেওঁ শ্ৰীশঙ্কুকৰ ওপৰত অৰ্পণ কৰিছে। ইয়াৰপৰা এইটো অনুমান কৰিলে বোধহয় ভুল কৰা নহব যে লোল্লটৰ দৃষ্টিভঙ্গী হয়তো অভিনৱ গুপ্তই ধৰিব পাৰিছিল। ভট্ট লোল্লটৰ মতবাদৰ

বিপক্ষে যি সমালোচনা কৰা হৈছে সেই সমালোচনা প্ৰকৃততে এটা ভুল ধাৰণাৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত।[১০]

শ্ৰীশঙ্কুক

শ্ৰীশঙ্কুক ভট্ট লোল্লটৰ পিছৰ। ৰস স্থায়ী-ভাবৰে এটা পৰিণত অৱস্থা বুলি লোল্লটে প্ৰকাশ কৰা মত শ্ৰীশঙ্কুকে গ্ৰহণ কৰা নাই। শ্ৰীশঙ্কুকৰ মতে স্থায়ী-ভাবৰ বিকশিত অৱস্থা হোৱাৰ সলনি ৰস এটা অনুকৃত মানসিক অৱস্থাহে। দৈনন্দিন জীৱনত মানুহৰ মানসিক অৱস্থাৰ প্ৰকাশ হ'ব লাগিলে সি কোনো কাৰণৰ ফলত হয়; অৰ্থাৎ কোনো বস্তুৰ সান্নিধ্যত, অনুভূতিৰ প্ৰকাশৰ ফলত আৰু চঞ্চল মানসিক অৱস্থাৰ সংযোগত এনে প্ৰকাশ ঘটে। অভিনেতাই মূল চৰিত্ৰ আৰু চৰিত্ৰৰ অভিজ্ঞতাৰ যি সফল অনুকৰণ কৰে সি নিশ্চয় অপ্ৰাকৃত কিন্তু দৰ্শকসকলে তাক অপ্ৰাকৃত বুলি নধৰে কাৰণ তেওঁলোকে মূল চৰিত্ৰ আৰু অভিনেতাৰ মাজত থকা পাৰ্থক্য পাহৰি গৈ অনুমানৰ সহায়ত চৰিত্ৰৰ মানসিক অৱস্থাৰ অভিজ্ঞতা লাভ কৰে। ঐতিহাসিক চৰিত্ৰ বুলি অভিনেতাক গ্ৰহণ কৰা কাৰ্য একপ্ৰকাৰ বিশেষ ধৰণৰ জ্ঞানৰে ফল। এই জ্ঞানক বিশেষ বুলি কোৱা হৈছে এই কাৰণেই যে ই চাৰিও প্ৰকাৰ প্ৰতীতিতকৈ ভিন্ন প্ৰকাৰৰ প্ৰতীতি। যথাৰ্থ প্ৰতীতি যেনে "এইজন ৰাম", এনে জ্ঞানতকৈ ই ভিন্ন প্ৰকাৰৰ। "এইজন ৰাম" যেতিয়া "এইজন ৰাম নহয়" জ্ঞানৰদ্বাৰা বাধিত হয় তেতিয়া

১০। "From the time of Śri Śankuka to the present day *rasa* has been studied as an experience rather than as an aesthetic fact. Most writers led by Abhinava, have dealt with *rasa* as an experience. Out of the four theories discussed in detail in the *Abhinava-bhārati*, three are primarily concerned with *rasa* as an experience. And the fourth also is criticised from the point of view of experience. A tradition, therefore, probably grew of attributing same sort of explanation of aesthetic experience to Bhaṭṭa Lollaṭa also".—*Comparative Aesthetics*, *vol. I.*

পূৰ্বৰ জ্ঞান "এইজন ৰাম" মিথ্যা প্ৰতীতি। কিন্তু অভিনেতাক মূল চৰিত্ৰ বুলি গ্ৰহণ কৰা কাৰ্য মিথ্যা জ্ঞানৰপৰাও সম্ভৱ নহয়। এইদৰে সাদৃশ্য প্ৰতীতি "এওঁ ৰামৰ নিচিনা", নাইবা সংশয় প্ৰতীতি "এওঁ ৰামৰৰ দৰে হবও পাৰে নহবও পাৰে" প্ৰভৃতি ধৰণৰ জ্ঞানৰ দৰেও এই জ্ঞান নহয়। শ্ৰীশঙ্কুকে কোৱা মতে এই জ্ঞান এটা ঘোৰাৰ ছবি দেখি ঘোৰাৰ ধাৰণা কৰা জ্ঞানৰ সদৃশ (চিত্ৰতুৰগন্যায়ানুসাৰিণী প্ৰতীতি)। যেতিয়া এজন মানুহে এটা ঘোৰাৰ ছবি দেখে তেতিয়া তেওঁ ছবিটোকে ঘোৰা বুলি গ্ৰহণ কৰে। এইটো প্ৰকৃততে বাস্তব নে অবাস্তব, এই প্ৰশ্ন তেওঁৰ মনত উদয় নহয়। মঞ্চৰ ওপৰত থকা অভিনেতাজন এজন কলাকুশলী ব্যক্তি। তাৰোপৰি উপযুক্ত বেশভূষাৰে তেওঁ অলঙ্কৃত; গতিকে দৰ্শকে তেওঁক সহজতে মূল চৰিত্ৰ বুলি গ্ৰহণ কৰিব পাৰে। অভিনেতাই নিপুণতাৰে নায়কৰ অনুকৰণ কৰে আৰু নায়কৰ ভাবানুভূতিকো আৱশ্যকীয় অঙ্গভঙ্গীৰে যেনে দক্ষতাৰে তেওঁ ৰূপায়িত কৰে তাৰ ফলত অভিনেতাই মঞ্চত প্ৰকাশ কৰা ভাবানুভূতি মিছা হলেও তাক সঁচা বুলি গৃহীত হয়। অভিনেতাৰ চৰিত্ৰত যি অনুভূতি থকা বুলি অনুমান কৰা হয় সেই অনুভূতিৰ সাদৃশ্যহে মূল চৰিত্ৰৰ অনুভূতিৰ লগত আছে, কিন্তু অভিনেতাজন মূল নায়ক বুলি গৃহীত হোৱাৰ ফলত তেওঁ প্ৰকাশ কৰা ভাবানুভূতিও সত্য বুলিয়ে গৃহীত হয়। শঙ্কুকে নিজেই কৈছে, "ইয়াত কোনো সন্দেহ, সত্যতা নাইবা ভুল নাই; ইয়াত যি ধাৰণা হয় সেইটো হৈছে 'এইটোৱেই সেইটো', 'এইটো আচলতে সেইটো' এই ধাৰণা নহয়।"[১১]

যেতিয়া মঞ্চত শকুন্তলা নাটকখন অভিনীত হয় তেতিয়া দুষ্মন্তৰ ভাও লোৱা অভিনেতাজনক দুষ্মন্ত বুলিয়ে দৰ্শকে গ্ৰহণ কৰে। তাৰোপৰি দুষ্মন্তৰ সংলাপ শুনি দৰ্শকে অনুমান কৰে যে শকুন্তলাৰ প্ৰতি দুষ্মন্তৰ প্ৰীতি আৰু ভালপোৱা জন্মিছে। এই অনুমান, শঙ্কুকে কোৱা মতে, ধোঁৱা দেখি জুইৰ অনুমান কৰাৰ দৰে কাৰ্য নহয় কাৰণ এই অনুমানে মনত আনন্দৰ সঞ্চাৰ কৰে।

১১। "(Here) there is neither doubt, nor truth, nor error; the notion which appears is 'this is that', not 'this is really that'."—*Aesthetic Experience According to Abhinava Gupta*

কান্তিচৰণ পাণ্ডেয়ে শ্ৰীশঙ্কুকৰ দৃষ্টিভঙ্গী তলত দিয়া ধৰণে ব্যাখ্যা কৰিবলৈ যত্ন কৰিছে। মঞ্চসজ্জা প্ৰভৃতিৰ উপৰিও অভিনেতাৰ নিপুণ অভিনয়ে অভিনেতাক নায়কৰ লগ একে বুলি ভাবিবৰ সুযোগ দিয়ে। নায়ক আৰু অভিনেতা এক বুলি ভবা চেতনা ভ্ৰমাত্মক নহয় কাৰণ ভ্ৰম সোনকালে আঁতৰি যায়। ই সন্দেহৰ দৰেও নহয় কাৰণ দৰ্শকৰ মনটো অগাপিছাকৈ নায়ক আৰু অভিনেতাৰ পিনে ঢাল খাই নাথাকে। অভিজ্ঞতাটোক সঁচা বা মিছা বুলিও কব নোৱাৰি। ই এনে একপ্ৰকাৰ জ্ঞান যিটোক এটা ঘোঁৰাৰ ছবি দেখি "এইটো ঘোঁৰা" বুলি গ্ৰহণ কৰা জ্ঞানৰ লগত তুলনা কৰিব পাৰি। এইদৰে সহৃদয় দৰ্শকে অভিনেতাকে নায়ক বুলি গ্ৰহণ কৰি পৰিস্থিতি আদিৰপৰা স্থায়ী ভাবৰ অনুমান কৰে। ৰামৰ দৰে এটা নায়কৰ অনুমিত এই স্থায়ী ভাবটো পৰিস্থিতিৰ মনোহাৰিত্বৰ লগত সম্বন্ধযুক্ত হৈ বিশেষ আনন্দ-দায়ক অৱস্থা প্ৰাপ্ত হয় আৰু দৰ্শকৰ মনত উপভোগ্য ৰূপ ধাৰণ কৰে। উপভোগ কৰা যায় বাবে ইয়াক ৰস বোলা হয়।

শ্ৰীশঙ্কুকে চিত্ৰ-তুৰগৰ সাদৃশ্যৰ সহায়ত দেখুৱাব খুজিছে যে নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতা একপ্ৰকাৰ অতুলনীয় অভিজ্ঞতা আৰু ন্যায়দৰ্শনত উল্লেখ কৰা চাৰিপ্ৰকাৰ প্ৰতীতিৰ কোনোটোৰে অন্তৰ্গত ই নহয়। অভিজ্ঞতাটোক সঁচা, মিছা বা সন্দেহজনক বুলি কেতিয়াও কব নোৱাৰি। আনহাতে, আগেয়ে জনাশুনা বস্তুৰ লগতো ইয়াৰ সাদৃশ্য নাই। গতিকে নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতা একপ্ৰকাৰ অতুলনীয় অভিজ্ঞতা।

তিনিটা গুৰুত্বপূৰ্ণ দিশত শ্ৰীশঙ্কুক আৰু ভট্ট লোল্লটৰ মাজত মতবিৰোধ আছে। ভট্ট লোল্লটৰ মতে বিভাব, অনুভাব আৰু ব্যভিচাৰী ভাবৰ সংযোগ হলে ৰসসৃষ্টি হয়। শ্ৰীশঙ্কুকৰ মতে হ'লে মূল নাট্যচৰিত্ৰৰ সফল অনুকৰণৰ ওপৰতে ৰস নিৰ্ভৰশীল। দ্বিতীয়তে, লোল্লটৰ মতে মঞ্চত অভিনয় কৰা অভিনেতা-অভিনেত্ৰীৰ জ্ঞান ভ্ৰমাত্মক, কিন্তু শ্ৰীশঙ্কুকে কব খোজে যে এইটো এনে একপ্ৰকাৰ জ্ঞান যিটো প্ৰচলিত চাৰিপ্ৰকাৰ জ্ঞানৰ অন্তৰ্গত নহয়। তৃতীয়তে, ভট্ট লোল্লটে কব খোজে যে ৰঙ্গমঞ্চৰ ওপৰত অভিনেতা-অভিনেত্ৰীয়ে দেখুৱা ৰাম-সীতাৰ প্ৰেম প্ৰত্যক্ষ জ্ঞানৰপৰা উদ্ভৱ হয় কিন্তু শ্ৰীশঙ্কুকে হলে এই জ্ঞান প্ৰত্যক্ষ বুলি নকৈ অনুমানসিদ্ধ বুলি কব খোজে। পণ্ডিতৰাজ জগন্নাথে নিপুণভাৱে এই কথাটো বিশ্লেষণ কৰি

চাইছে আৰু শ্ৰীশঙ্কুকৰ মতকে সমৰ্থন কৰি কৈছে যে দৰ্শকসকলে নাট্যাভিনয় চোৱাৰ সময়ত যি জ্ঞান লাভ কৰে সেই জ্ঞান আনুমানিক আৰু ইয়াক প্ৰত্যক্ষ বুলি কোৱা উচিত নহয়। ভট্ট লোল্লটে কয় যে মঞ্চৰ ওপৰত থকা অভিনেতাৰ জ্ঞান প্ৰত্যক্ষ। এই অভিনেতাই মূল চৰিত্ৰৰ লগত একাত্ম হয় বুলি ধাৰণা জন্মে। অভিনেতাৰ অনুভূতিবোৰৰ জ্ঞান 'জ্ঞানলক্ষণসন্নিকৰ্ষ' বোলা ধৰণৰ প্ৰত্যক্ষ জ্ঞানৰে অন্তৰ্গত। লোল্লটৰ যুক্তিয়েই বিশ্বাসযোগ্য।

অভিনব গুপ্তৰ গুৰু ভট্ট তৌতৰ মতানুসৰণ কৰি তেওঁ নিজেই কৈছে যে ভট্ট লোল্লটৰ দুৰ্বলতা হ'ল এইখিনিতে যে তেওঁ ৰসাস্বাদৰ অৱস্থাটোক মূল চৰিত্ৰৰ মানসিক অনুকৰণ বুলিয়ে কব খুজিছে। অনুকৰণৰ ধাৰণাটো ভট্ট তৌতে তেওঁৰ পুথি কাব্য-কৌতুকত অগ্ৰাহ্য কৰিছে। অনুকৃত স্থায়ী ভাবেই ৰস বুলি কোৱা কথা গ্ৰহণযোগ্য নহয়। অভিনেতা, দৰ্শক আৰু সমালোচক, কাৰো চকুতে ৰস অনুকৰণৰ ফল বুলি ধৰা নিদিয়ে। তাৰোপৰি ভৰতে ক'তো ৰসক স্থায়ী ভাবৰ সদৃশ বুলি কোৱা নাই। অনুকৰণ কৰিব লাগিলে অনুকৃত বস্তুটোৰ অবস্থিতি স্বীকাৰ কৰি লব লাগিব। অভিনেতাই সচৰাচৰ ঐতিহাসিক চৰিত্ৰটোক লগ পোৱাৰ সুবিধা নাপায় কাৰণ বহুতো সময়ত এই চৰিত্ৰবোৰ দূৰ অতীতৰ। কিন্তু এনেদৰে কোৱা হয় যে নাট্যাভিনয়ত লগ পোৱা বিভাব, অনুভাব, ব্যভিচাৰী ভাববোৰ অসত্য কাৰণ এইবোৰ কেৱল অনুকৃত বস্তুহে। গতিকে এইবোৰৰপৰা অনুমিত স্থায়ী ভাবো কৃত্ৰিম হবলৈ বাধ্য, কাৰণ ই নায়কৰ স্থায়ী ভাবৰ অনুকৰণ মাথোন। কিন্তু এই কথাটোকো গ্ৰহণ কৰিব নোৱাৰি কিয়নো যদি বিভাবকো অসত্য বুলি ধৰা হয় তেন্তে মানসিক অৱস্থাৰ অনুকৰণ সম্ভৱ নহয়। অনুমান-লব্ধ জ্ঞান সত্য হবলৈ হলে যি বস্তুৰ অবলম্বনত অনুমান কৰা হয় সেই বস্তু অসত্য হব নোৱাৰে।

শ্ৰীশঙ্কুকৰ চিত্ৰতুৰগন্যায় জ্ঞানৰ বিপক্ষে ভট্টনায়কে মত প্ৰকাশ কৰি কৈছে যে এই ধৰণৰ জ্ঞানক এটা নতুন শ্ৰেণীভুক্ত কৰাৰ কোনো যুক্তি নাই কাৰণ এই শ্ৰেণী জ্ঞানক সাদৃশ্য-প্ৰতীতিয়ে সামৰি লব পাৰে। ভালকৈ বিশ্লেষণ কৰিলে দেখা যায় যে অভিনেতাজনক অভিনয়ৰ গোটেই সময়-খিনিত মূল চৰিত্ৰ বুলি গ্ৰহণ কৰা নহয়। কোনো কোনো সময়ত অভিনেতাজন মূল চৰিত্ৰ বুলি গৃহীত হয় সঁচা কথা, কিন্তু কেতিয়াবা

কেতিয়াবা তেওঁৰ আৰু মূল চৰিত্ৰৰ মাজত থকা পাৰ্থক্যৰ গমো দৰ্শকে পায়। গতিকে দৰ্শকৰ ধাৰণা জ্ঞানলাভ কৰা স্বীকৃত পন্থাসমূহৰ বাহিৰে থকা কোনো নতুন পন্থাৰপৰা উদ্ভূত হোৱা নাই। তাৰোপৰি, ছবিত অঁকা ঘোৰাটো এটা জীৱিত ঘোৰাৰ নকল কিন্তু বিভাববোৰক মূল চৰিত্ৰৰ মানসিক অৱস্থাৰ নকল বুলি কোৱা নাযায়। অভিনেতা এজন প্ৰশিক্ষিত লোক। তেওঁ যে নায়কৰ মানসিক অৱস্থা নকল কৰিছে, এই কথা তেওঁ নাজানে। দৰ্শকসকলে অভিনেতাৰ গাত বেলেগ ধৰণৰ পোছাক-পৰিচ্ছদ দেখিবলৈ পায় আৰু তেওঁলোকৰ মুখত দীঘল-চুটি সংলাপো শুনে। অভিনেতাৰ এইবোৰ কাৰ্যই নায়কৰ মানসিক অৱস্থাৰ নকল কৰা বুলি সাক্ষ্য বহন নকৰে।

শ্ৰীশঙ্কুকৰ বিপক্ষে তোলা আন এটা আপত্তি হ'ল এয়ে যে যদি ৰসৰ ভুক্তি অনুমান প্ৰমাণৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল হব লাগে তেন্তে সেই ভুক্তি তেনেই ক্ষণস্থায়ী হব। এথন নাট্যাভিনয় চাই দৰ্শকে যি আনন্দ পায় সেই আনন্দ তেনেই ক্ষণস্থায়ী নহয় কিন্তু কিছু সময়লৈকে ই ব্যাপি থাকে। এই আপত্তিটোৰ উত্তৰত শ্ৰীশঙ্কুকে কয় যে নাট্যাভিনয় চোৱাৰ সময়ত দৰ্শকে এটাৰ পিছত এটাকৈ লানি নিছিগা অনুমান কৰিয়ে থাকে আৰু ইয়াৰ ফলতে তেওঁ বাধাপ্ৰাপ্ত নোহোৱাকৈ আনন্দ লাভ কৰিব পাৰে। এই কথাটো বিশ্বাসযোগ্য আৰু গ্ৰহণযোগ্যও নহয়। এলানি অনুমানৰ সহায়ত অখণ্ড আনন্দলাভ সম্ভৱ হব নোৱাৰে বৰং এলানি অনুমানে ৰসোপলব্ধিত বাধাহে জন্মাব বুলি আশঙ্কা হয়।

ভট্টনায়ক

অলঙ্কাৰ-শাস্ত্ৰত ভট্টনায়ক এজন লেখত লবলগীয়া পণ্ডিত। খ্ৰীষ্টীয় দশম শতিকাৰ প্ৰথমাৰ্ধত তেওঁৰ জন্ম হোৱা বুলি পণ্ডিতসকলে ভাবে। তেওঁ এজন কাশ্মীৰী। তেওঁ 'সহৃদয়দৰ্পণ' নামৰ এখন পুথি লিখিছিল কিন্তু পুথিখন আজিকালি পোৱা নাযায়। ভট্টনায়কে কয় যে ৰসৰ প্ৰত্যক্ষ উৎপত্তি বা প্ৰকাশ নহয়। যদি ৰস প্ৰত্যক্ষীভূত হ'লহেঁতেন তেন্তে করুণ ৰসৰ ভুক্তিৰ সময়ত ৰসাস্বাদকাৰীয়ে বেদনাই অনুভব কৰিলেহেঁতেন। এনে প্ৰত্যক্ষীকৰণ যুক্তিযুক্তও নহয় কাৰণ সীতা প্ৰভৃতি নায়িকাসকল দৰ্শকৰ

বিভাৱৰূপে গ্ৰহণ কৰা নাযায় কিয়নো মঞ্চত সীতাক দেখিবলৈ পাই দৰ্শকৰ মনত নিজৰ পত্নীৰ স্মৃতিও কেতিয়াও মনলৈ নাহে।[১২] ৰসাস্বাদৰ আনন্দ নিৰাসক্ত। ভট্ট লোল্লট আৰু শ্ৰীশঙ্কুকে ধৰি লোৱা মতে মূল চৰিত্ৰটোৰ ভিতৰতে ৰস নিহিত হৈ থাকে আৰু ই দৰ্শকৰ মনত বিকশিত হোৱাৰ ফলত দৰ্শকে অলৌকিক আনন্দ লাভ কৰে। কিন্তু এনে তত্ত্বই দৰ্শকে লাভ কৰা নিৰাসক্ত আনন্দৰ যথোপযুক্ত ব্যাখ্যা দিব নোৱাৰে। এইবোৰ তত্ত্বই নায়কৰ মাজত থকা কিছুমান অনুভূতিয়ে কেনেকৈ দৰ্শকৰ মনত ৰস-সঞ্চাৰ কৰিব পাৰে তাৰ যুক্তি দিয়া দেখা নাযায়। আনৰ অনুভূতি দৰ্শকে নিজে আপোন অন্তৰত অনুভৱ কৰিব নোৱাৰিলে তাৰপৰা আনন্দ লাভ কৰাৰ প্ৰশ্ন নুঠে। মঞ্চত নাট্যাভিনয় দেখি অভিনেতাৰ অনুভাব আৰু ব্যভিচাৰী ভাব দৰ্শকে গ্ৰহণ কৰিব নোৱাৰে কাৰণ দৰ্শকৰ আগত কোনো প্ৰকৃত বিভাব নাই। "শকুন্তলাক দেখি দুষ্মন্তৰ মনত প্ৰেমৰ সঞ্চাৰ হয় কাৰণ শকুন্তলা দুষ্মন্তৰ প্ৰতি আলম্বন বিভাব। কিন্তু দৰ্শকৰ ক্ষেত্ৰত শকুন্তলা আলম্বন বিভাব হব নোৱাৰে।[১৩] নায়ক বা নায়িকাৰ লগত দৰ্শক একাত্ম হৈ পৰা বুলি আগবঢ়োৱা যুক্তিও বিশ্বাসযোগ্য নহয় কাৰণ দৰ্শকৰ পক্ষে ৰাম, কৃষ্ণ বা দুষ্মন্ত প্ৰভৃতি মহাপুৰুষৰ লগত একাত্ম হৈ পৰা কথাত আপত্তি থাকিব সন্দেহ নাই। *Comparative Aesthetics* বোলা পুথিত কান্তিচৰণ পাণ্ডেয়ে

১২। Rasa is neither perceived, nor produced nor manifested. For if it were perceived by the spectators as really present in himself, in the pathetic *rasa* he would necessarily experience pain. Again, such a perception does not stand to reason, because Sitā etc. does not play the role of a determinant (as regards the spectator), because no memory of his own beloved one does arise in the spectator's consciousness (while he looks at Sita)." *Aethetic Experience etc.*

১৩। "Śakuntala with reference to whom love is generated in the mind of Duṣyanta is an *ālambana-vibhāva* of the hero only and it is not possible for the spectator to accept her as his own *vibhāva*".

Literary Criticism in Ancient India—Chapter IV

লিখিছে যে নাট্যাভিনয়ৰ যোগেদি ব্যক্তিগত ভাবানুভূতিৰ অভিজ্ঞতালাভ সম্ভৱ হব নোৱাৰে কিয়নো সীতাৰ দৰে ঐতিহাসিক চৰিত্ৰবোৰ কেতিয়াও দৰ্শকৰ ভাবোদ্দীপনাৰ কৰ্তা বুলি বিবেচিত হোৱাৰ যুক্তি নাই। এনে ব্যক্তিগত ভাবানুভূতিৰ অভিজ্ঞতা নিজৰ প্ৰেম-পাত্ৰীৰ স্মৰণৰপৰাও হব পাৰে বুলি কোৱা নাযায় কিয়নো এনে কথা সাধাৰণ অভিজ্ঞতাৰ বাহিৰত।

ভট্ট নায়কে কয় যে ৰসৰ প্ৰকাশো নহয় কিয়নো পূৰ্বতে অস্তিত্ব থকা বস্তুটোৰহে প্ৰকাশ হ'ব পাৰে কিন্তু পূৰ্বতে নথকা ৰসে নিজকে প্ৰকাশিত কৰিব নোৱাৰে। যদি এইটো ধৰি লোৱা হয় যে বীজৰূপত (শক্তিৰূপত্বেন) ৰস পূৰ্বতে থাকি পিছত প্ৰকাশিত হয় তেন্তে কব লাগিব যে বিভাবাদিয়ে এই ৰস অলপ অলপকৈহে প্ৰকাশিত কৰে। এইটোৰ বিপক্ষে কোৱা যায় যে মানুহৰ মনত সুষুপ্ত হৈ থকা স্থায়িভাবৰ প্ৰকাশ নাট্যাভিনয় চোৱা দৰ্শকৰ হয়তো হব পাৰে। কিন্তু এনে ধৰণে উত্থাপিত যুক্তি সম্পূৰ্ণৰূপে ক্ৰুটিহীন নহয়। নাট্যাভিনয়ে দৰ্শকৰ মনত কোনো ব্যক্তিগত ভাবানুভূতি জগাই নোতোলে কিন্তু ইয়ে দৰ্শকক নিৰাসক্ত আনন্দহে দিয়ে। এই বাবে মঞ্চত কৰুণ দৃশ্য-সংযোগ হোৱা সত্বেও দৰ্শকে তাৰপৰা বেদনাদায়ক অভিজ্ঞতা লাভ নকৰে।

অভিনব গুপ্তই উত্থাপন কৰা ভট্টনায়কৰ মত এনে ধৰণৰ। *Aesthetic Experience According to Abhinava Gupta* নামৰ পুথিত আৰ, গ্নোনিয়ে কয় যে কাব্য আৰু নাটকত শব্দবোৰে লাভ কৰা এটা বিশেষ শক্তি আছে যি শক্তিটো ভাৱন শক্তি, যিটো অভিধা শক্তিৰপৰা বেলেগ আৰু যিটোৱে বিভাবাদিক সাধাৰণীকৃত ৰূপত উপস্থাপিত কৰি ৰসৰ বিকাশ সাধন সম্ভৱ কৰি তোলে। চেতনাৰ ওপৰত থকা মোহৰ ডাঠ ঢাকনি অপসাৰিত কৰাৰ ক্ষমতা এই শক্তিটোৰ আছে। কাব্যত দোষহীন আৰু গুণালঙ্কাৰযুক্ত ৰচনাই হ'ল এই শক্তিৰ পৰিচায়ক ; নাটকত ইয়াৰ পৰিচয় চাৰি প্ৰকাৰ অভিনয়ৰ মাজত পোৱা যায়। এই শক্তিৰদ্বাৰা বিকশিত ৰস সাধাৰণতে ভোগ কৰা হয় কিন্তু এই ভোগ পোনপটীয়া অভিজ্ঞতা নাইবা স্মৃতিৰ ভোগৰপৰা পৃথক। সত্ব, ৰজ আৰু তমোগুণৰ সংস্পৰ্শত সংঘটিত হোৱা ভুক্তিৰ মাজত পোৱা যায় দ্ৰুতি, বিস্তাৰ আৰু বিকাশ। ই নিজৰ সম্বিৎ বা চেতনাৰ মাজত লাভ কৰা এক প্ৰকাৰ বিশ্ৰান্তি। সত্বৰ আবিৰ্ভাবৰ

কাৰণে এই বিশ্ৰান্তি আনন্দ আৰু জ্যোতিৰে আবৃত আৰু এই অৱস্থাটো ব্ৰহ্মস্বাদৰ সদৃশ।[১৪]

দৈনন্দিন ব্যৱহাৰিক জীৱনত প্ৰচলন হৈ থকা শব্দবোৰতকৈ কাব্য আৰু নাটকত ব্যৱহৃত শব্দবোৰৰ শক্তি পাৰম্পৰিক সাহচৰ্যৰ কাৰণে বেলেগ। কাব্য আৰু নাটকত ব্যৱহৃত শব্দবোৰৰ শক্তি তিনি প্ৰকাৰৰ—অভিধা, ভাবকত্ব আৰু ভোজকত্ব। ভট্টনায়কে ব্যৱহাৰ কৰা অভিধা শব্দটো বেছি ব্যাপক অৰ্থত প্ৰযোগ কৰা হৈছে কাৰণ এই শব্দটোৱে লক্ষণাকো ইয়াৰ ভিতৰতে সামৰি লৈছে। অভিধা শক্তি সেইটোৱেই যিটোৰপৰা আমি শব্দাৰ্থবোৰ বুজোঁ আৰু বিভাব, অনুভাব আৰু ব্যাভিচাৰী ভাবৰ গম পাওঁ। ভাবকত্ব হ'ল এনে এটা শক্তি যি শক্তিয়ে উপস্থাপিত কৰা নাট্য বা কাব্যবস্তুটোক আন সকলো বস্তুৰ সম্বন্ধৰপৰা আঁতৰাই তাক সাধাৰণীকৃত ৰূপত উপস্থাপিত কৰে। ভোজকত্ব শক্তিৰ বলত ৰজঃ আৰু তম গুণ

১৪। Rasa is revealed (*bhāvyamāna*) by a special power assumed by words in poetry and drama, the power of revelation (*bhāvana*)—to be distinguished from power of denotation (*abhidhā*)—consisting of the action of generalising the determinants etc. This power has the faculty of suppressing the thick layer of mental stupor (*moha*) occupying our consciousness ; In poetry it is characterised by the absence of defects (*doṣa*) and the presence of qualities (*guṇa*) and ornaments (*alamkāra*) ; In drama by the four kinds of representation. Rasa revealed bv this power is often enjoyed (*bhuj*) with a kind of enjoyment (*bhoga*), different from direct experience, memory etc. The enjoyment by virtue of the different forms of contact between *sattva* and *rajah* and *tamah*, is consisting of the states of fluidity (*druti*), enlargement (*vistāra*) and expanston (*vikāṣa*), is characterised by a resting (*viśrānti*) on one's consciousness (*sambit*) which due to the emergent state of (*sattva*) is pervaded by beatitude (*ānanda*) and light (*prakāśa*) and is similar to the tasting of the snpreme *brahman*.

অপসাৰিত হয় আৰু সত্ত্ব গুণৰ প্ৰভাৱ বেছি স্পষ্ট ৰূপত পৰে। ৰমাৰঞ্জন মুখাৰ্জীয়ে এই বিষয়টো তলত দিয়া ধৰণে উপস্থাপিত কৰিছে।

শব্দ আৰু বাক্যৰ অভিধা শক্তিয়ে প্ৰথমতে এইবোৰ অৰ্থ আমাৰ আগত প্ৰকাশিত কৰে আৰু লগতে বিভাৱ, অনুভাৱ আৰু ব্যভিচাৰী ভাবৰ লগতো আমাৰ সংযোগ স্থাপন কৰে। ইয়াৰ পিছত আৰম্ভ হয় ভাবকত্ব ব্যাপাৰ। সীতা বা শকুন্তলাৰ ক্ষেত্ৰত যিবোৰ ভাবে নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতা লাভ কৰাৰ বাটত হেঙাৰ স্বৰূপ হব পাৰে সেইবোৰ অপসাৰিত কৰি এই ব্যাপাৰে এই চৰিত্ৰ দুটাক সাধাৰণীকৃত ৰূপত প্ৰতিভাত কৰোৱায়। গতিকে এখন বিশেষ ঠাইত বসতি কৰা, এটা বিশেষ সময়ত জন্মলাভ কৰা আৰু এজন বিশেষ মানুহৰ লগত সম্বন্ধযুক্ত হোৱা এগৰাকী মৰ্য্যাদাসম্পন্ন নাৰী হিচাপে শকুন্তলাই আমাৰ আগত দেখা নিদিয়ে কিন্তু তেওঁ দেখা দিয়ে কেৱল এগৰাকী সাধাৰণ স্ত্ৰী হিচাপে নাইবা যৌবনত পদাৰ্পণ কৰা এজনী গাভৰু ছোৱালী হিচাপে। শকুন্তলাৰ প্ৰতি থকা দুষ্মন্তৰ প্ৰেমো প্ৰেমিক-প্ৰেমিকাৰ অস্তিত্ব বিলোপ হোৱা অনাসক্ত প্ৰেমৰ ৰূপতহে আমাৰ আগত প্ৰকাশিত হয়। ভট্টনায়কে কয় যে ভাবকত্ব ব্যাপাৰে দৰ্শকৰ মনৰপৰা জাগতিক ধাৰণাবোৰ অপসাৰণ কৰাৰ কাৰণে সাহিত্যকৃতিৰ ভুক্তিৰ সময়ত তেওঁৰ মনলৈ আন কোনো কথাই নাহে। গতিকে ভাবকত্ব ব্যাপাৰটোক সাধাৰণীকৰণ-শক্তি বুলি অভিহিত কৰা যায়। এই শক্তিৰ কাৰণে বিভাৱ আৰু স্থায়ী ভাববোৰ নিজ নিজ বৈশিষ্ট্য-বৰ্জিত হৈ সাধাৰণ ৰূপত ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য হয়। তৃতীয় ব্যাপাৰ হ'ল ভোজকত্ব বা ভোগকৃত্ত্ব। এই ব্যাপাৰৰ কাৰণে মন বিক্ষিপ্ত কৰা ৰজো গুণ আৰু ইয়াক কঠোৰ আৰু নিৰাসক্ত কৰা তমো গুণক আঁতৰাই দৰ্শকৰ মনৰ ওপৰত সত্ত্ব গুণে প্ৰাধান্য লাভ কৰে; ইয়াৰ ফলত প্ৰমাতাৰ মন স্থিৰ হয় আৰু তেওঁৰ আত্মাৰ আনন্দময় ৰূপ উজ্জ্বল হৈ উঠে। ইয়াৰ পিছত আনন্দ-উপভোগ অৱশ্যম্ভাৱী কাৰণ এই স্তৰত আত্মাৰ স্বৰূপানন্দৰ আস্বাদ লাভ কৰিবলৈ তেওঁ সমৰ্থ হয়।

নাট্যাভিনয় দৰ্শন নাইবা কাব্যাদি পাঠৰপৰা পোৱা আনন্দ জাগতিক জীৱনৰ বাসনা পৰিতৃপ্তিৰপৰা পোৱা আনন্দৰপৰা পৃথক; কাৰণ এনে আনন্দ নিৰাসক্ত। অনুভৱ নাইবা স্মৰণৰপৰাও ই বেলেগ। এনে উপভোগে মনটো দ্ৰৱীভূত, বিস্তাৰিত আৰু বিকশিত কৰে আৰু প্ৰমাতাই ব্ৰহ্মস্বাদৰ

সদৃশ এক প্ৰকাৰ অবৰ্ণনীয় আনন্দৰ অংশীদাৰ হয়। এনে আনন্দক ব্ৰহ্মস্বাদ সহোদৰ বুলি কব পাৰি। ভট্টনায়কৰ বিশ্লেষণৰপৰা এইটো প্ৰতিভাত হয় যে তেঁৱো প্লটিনাছৰ দৰে আৰ্টৰ অভিজ্ঞতাক মিষ্টিক অভিজ্ঞতাৰ শাৰীলৈ উন্নীত কৰিছে। নন্দনতাত্ত্বিক চেতনাৰ অহং-চেতনাৰ লগত কোনো সম্বন্ধ নাই। আনহাতে ৰসাস্বাদকাৰী ব্যক্তিয়ে সাময়িকভাৱে সকলো ব্যক্তিগত সম্বন্ধ পাহৰি কলাকৃতিৰ মাজত সম্পূৰ্ণৰূপে নিমগ্ন হৈ পৰে। মনৰ এনে অৱস্থা মিষ্টিক অভিজ্ঞতাত লাভকৰা মানসিক অৱস্থাৰ লগত তুলনা কৰিব পাৰি। কিন্তু ৰসানুভূতিৰ মাজত সাময়িক আত্ম-বিলুপ্তি থাকিলেও ই সম্পূৰ্ণৰূপে ব্ৰহ্মোপলব্ধি নহয় কিয়নো নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতা লাভৰ সময়ত প্ৰমাতা জগতৰপৰা সম্পূৰ্ণৰূপে বিচ্ছিন্ন হৈ নপৰে। গতিকে এনে অভিজ্ঞতা ব্ৰহ্মস্বাদৰ সদৃশ হলেও ব্ৰহ্মস্বাদ নহয়। ভট্টনায়কৰ ব্যাখ্যাৰ সাৰাংশ ডঃ মুখাৰ্জ্জীয়ে এইদৰে দিছে—ৰসৰ ভুক্তি আত্মাৰ আনন্দাংশৰে উপলব্ধি; ইয়াৰ ভিত্তি স্থায়ী ভাব; যিটো সত্ত্ব গুণৰ প্ৰাধান্যৰ হেতুকে ভাবকত্ব ব্যাপাৰৰ বলত বিভাবাদিৰ সাধাৰণীকৃত অৱস্থাৰ মাজেদি চৰ্বিত হয়।[১৫]

অভিনব গুপ্তই ভট্টনায়কৰ কিছুমান উক্তিৰ লগত একমত হৈছে কিন্তু আন কিছুমান উক্তি তেওঁ গ্ৰহণ কৰা নাই। "ভট্টনায়কে দিয়া ব্যাখ্যা আমিও গ্ৰহণ কৰোঁ কাৰণ আমি ভট্ট লোল্লটৰ মত গ্ৰহণ কৰিব নোৱাৰোঁ।" তথাপি অভিনব গুপ্তই আপত্তি তুলি কৈছে যে ৰসৰ উৎপত্তি বা প্ৰকাশ স্বীকাৰ নকৰিলে স্বাভাৱিক সিদ্ধান্ত হব যে ৰস অনন্ত নাইবা ইয়াৰ অৱস্থিতি নাই। প্ৰত্যক্ষ নকৰা এটা বস্তুৰ অস্তিত্ব আমি কেনেকৈ স্বীকাৰ কৰোঁ বাৰু? ভট্টনায়কৰ সমৰ্থকসকলে ইয়াৰ উত্তৰত কব পাৰিব যে ৰসৰ প্ৰত্যক্ষীকৰণ হ'ল ইয়াৰ উপভোগৰ শক্তি। অভিনব গুপ্তই এনে উত্তৰত সন্তুষ্ট নহৈ কব

১৫। "Enjoyment occurs of *Rasa* which is nothing other than the bliss portion of self, having for its adjunct a permanent latent disposition, as is experienced due to the prominence of *Sattva guṇa* in the mind of the perceiver after the generalisation of the *vibhāvas* and others through function known as *Bhāvakattva*."

Literary Criticism in Ancient India Chapter IV

খোজে যে ভাবকত্ব আৰু ভোজকত্ব বোলা দুটা নতুন ব্যাপাৰ স্বীকাৰ কৰা নিৰৰ্থক। History of Sanskrit Poeticsঅৰ দ্বিতীয় খণ্ডত সুশীলকুমাৰ দেই লিখিছে যে ভৰতৰ "কাব্যাৰ্থে৲ ভাবয়ন্তিতি ভাবঃ" বোলা সূত্ৰটোৰ মাজতে ভাবকত্ব যে ভাবৰে আভ্যন্তৰীণ শক্তি—এই কথা লুকাই আছে কাৰণ ভাববোৰেই কাব্যৰ অৰ্থ চেতনা ৰাজ্যত তুলি ধৰে। স্থায়ী আৰু ব্যভিচাৰী দুয়োটাই ভাব। আভ্যন্তৰীণ শক্তিৰ কাৰণে সাধাৰণীকৃত অৱস্থাত অভিজ্ঞতা লাভ কৰা অলৌকিক আস্বাদ্যমান কাব্যাৰ্থ প্ৰকাশ কৰিবলৈ এই ভাববোৰেই সমৰ্থ। গতিকে স্থায়ী ভাবকে ভাবক বা নিষ্পাদক বুলি ধৰিব পাৰি। অভিনৱ গুপ্তই কব খোজে যে তথাকথিত ভাবকত্ব ব্যাপাৰৰ কাৰ্য সমুচিত গুণ আৰু অলঙ্কাৰ সংযোগৰ কাৰ্যৰপৰা বেলেগ নহয় কিয়নো শব্দাৰ্থৰ ব্যঞ্জনা-বৃত্তিৰ সহায়ত ৰস-সঞ্চাৰ সম্ভৱ হয়। ভোজকত্ব ব্যাপাৰ সম্বন্ধে অভিনৱ গুপ্তই কব খোজে যে যেতিয়া প্ৰতীতিৰ সহায়ত পোনপটীয়াকৈ ৰসাস্বাদ সম্ভৱ হয় তেতিয়া ভোজকত্ব বোলা এটা নতুন ব্যাপাৰ স্বীকাৰ কৰাৰ আৱশ্যকতা নাই। ভট্টনায়কৰ মতে ভোজকত্ব ব্যাপাৰে প্ৰমাতাৰ মনত সত্ত্বগুণৰ উদ্ৰেক কৰে আৰু ইয়াৰ ফলত তেওঁ আত্মাৰ আনন্দাংশৰ উপভোগ কৰিবলৈ সমৰ্থ হয়। উত্তৰত অভিনৱ গুপ্তই কব খোজে যে এই কাৰ্যটো ব্যঞ্জনা-বৃত্তিৰ সহায়ত সংঘটিত হয় আৰু ইয়ে অবিদ্যাৰ ঢাকনি আঁতৰাই প্ৰমাতাৰ আত্মাৰ আনন্দাংশৰ প্ৰকাশ কৰাব পাৰে।

ওপৰৰ আলোচনাৰপৰা দেখা যায় যে ভট্টনায়কে ৰসাস্বাদ সম্পৰ্কে যিবোৰ কথা কৈ গৈছে সেইবোৰৰ প্ৰধান প্ৰধান অংশকেইটা অভিনৱ গুপ্তই প্ৰায়েই গ্ৰহণ কৰিছে। এই দুজন আলঙ্কাৰিকৰ মাজত তেনে কোনো মৌলিক পাৰ্থক্য নাই কিন্তু অভিনৱ গুপ্তই ৰসতত্ত্ব সুপ্ৰতিষ্ঠিত হোৱাত আৱশ্যকীয় অৰিহণা যোগালে।

অভিনৱ গুপ্ত

অভিনৱ গুপ্ত প্ৰাচীন ভাৰতৰ এজন অসাধাৰণ আলঙ্কাৰিক নাইবা সাহিত্য-সমালোচক। দশম শতিকাৰ দ্বিতীয়াৰ্ধত তেওঁ কাশ্মীৰত জন্মলাভ কৰিছিল। তেওঁ ভৰতৰ বিশ্বকোষ সদৃশ নাট্য-শাস্ত্ৰৰ টীকা অভিনৱ ভাৰতী আৰু আনন্দবৰ্দ্ধনৰ দ্বাৰা ৰচিত ধ্বন্যালোক পুথিৰ ধ্বন্যালোক-লোচন নামৰ

টীকা ৰচনা কৰে। কথিত আছে যে কাব্য-কৌতুক পুথিৰো তেওঁ এটা টীকা লিখিছিল কিন্তু অভিনৱ গুপ্তৰ গুৰু ভট্টতৌতই ৰচনা কৰা পুথিখন আৰু অভিনৱ গুপ্তৰ টীকাও হেৰাই গৈছে।

ৰসতত্ত্ব আলোচনাৰ ক্ষেত্ৰত ধ্বনিবাদী লেখকসকলকে আগ শাৰীত বহুৱাব লাগে কাৰণ এওঁলোকৰ ৰসবিচাৰ বেছি বিশ্বাসযোগ্য আৰু সূক্ষ্ম। অভিনৱ গুপ্তও এজন ধ্বনিবাদী আলঙ্কাৰিক। অভিনৱভাৰতী আৰু ধ্বন্যালোক-লোচনৰ মাজত অভিনৱ গুপ্তৰ প্ৰতিভাৰ স্বাক্ষৰ দেখিবলৈ পোৱা যায়। আৰ, গ্নোনিয়ে তেওঁৰ পুথি *Aesthetic Experience According to Abhinava Gupta*ৰ ভূমিকাত লিখিছে যে অভিনৱ গুপ্তই ভট্টনায়কে ব্যাখ্যা কৰা ৰসতত্ত্বৰ সাৰাংশ গ্ৰহণ কৰিছে কিন্তু ৰসৰ ভুক্তি সম্বন্ধে দুয়োজন আলঙ্কাৰিক একমত হোৱা নাই। অভিনৱ গুপ্ত ধ্বনিবাদী আলঙ্কাৰিক। গতিকে আনন্দবৰ্দ্ধনৰ দৰে তেওঁৰো কব খোজে যে ৰসৰ বিকাশ নহয় কিন্তু ই ব্যঞ্জিত আৰু প্ৰকাশিত হয়। ৰসাস্বাদ এটা প্ৰত্যক্ষ অভিজ্ঞতা কিন্তু ই আন আন অভিজ্ঞতাৰপৰা বেলেগ। ই এক প্ৰকাৰ অতুলনীয় অভিজ্ঞতা। "Aesthetic gustation is nothing but a perception *sui generis*, differing from all others."

ভট্টনায়ক আৰু অভিনৱ গুপ্ত দুয়োয়েই চৰিত্ৰ আৰু চৰিত্ৰৰ মানসিক অৱস্থাৰ সাধাৰণীকৰণৰ ওপৰত বিশ্বাসী। ভট্টনায়কে কয় যে এনে সাধাৰণীকৰণ ভাবকত্ব ব্যাপাৰৰ সহায়ত সংঘটিত হয় কিন্তু অভিনৱ গুপ্তৰ মতে সহৃদয় জনৰ মনত এনে সাধাৰণীকৰণ আপোনা-আপুনিয়ে উপস্থিত হব পাৰে। নাটকৰ চাৰি প্ৰকাৰ অভিনয়ে আৰু কাব্যৰ গুণ আৰু অলংকাৰে সহৃদয় সকলক এনে নৈৰ্ব্যক্তিক অভিজ্ঞতা লাভ কৰাত সহায় কৰে। অভিনৱ গুপ্তৰ মতে অলৌকিক ব্যঞ্জনা-শক্তিৰ দ্বাৰা অবিদ্যাৰ ঢাকনি অপসাৰিত হোৱাৰ ফলত চেতনাৰ আনন্দাংশ প্ৰকাশিত হয় আৰু এনে প্ৰকাশৰ লগে লগে বহু-বিতৰ্কিত সাধাৰণীকৰণ কাৰ্যও সংঘটিত হয়। এইদৰে কোৱা হয় যে আমাৰ অজ্ঞতাৰ কাৰণে দৈনন্দিন জীৱনত জাগতিক বস্তুবোৰৰ মাজত পাৰ্থক্য দেখিবলৈ পাওঁ কিন্তু যেতিয়া অবিদ্যাৰ আবৰণ আঁতৰি যায় তেতিয়া চৰিত্ৰৰ নৈৰ্ব্যক্তিক ৰূপ আপোনা-আপুনিয়ে প্ৰকাশিত হয়।

ভট্ট লোল্লটে বিচাৰ কৰা প্ৰশ্ন ৰস নায়কতে থাকে নে অভিনেতাতে

থাকে—এই কথাৰ ওপৰত অভিনৱ গুপ্তই কোনো গুৰুত্ব আৰোপ কৰা নাই। কিন্তু স্পষ্ট ভাষাত তেওঁ কৈছে যে ৰস অভিনেতাৰ ভিতৰত নাথাকে কিয়নো অভিনেতা এটা পাত্ৰৰ সদৃশ। পাত্ৰটোত সোমৰস থাকে কিন্তু ইয়াৰ সোৱাদ পাত্ৰটোৱে নাপায়। গতিকে অভিনেতাজন এটা মাধ্যমহে মাথোন কাৰণ এই মাধ্যমৰ যোগেদিহে ৰসাস্বাদ সম্ভৱ হয়। ৰস স্থান, কাল আৰু প্ৰমাতাৰদ্বাৰা পৰিসীমিত নহয় (দেশকালপ্ৰমাতৃভেদা-নিয়োন্ত্ৰিতো ৰস ইতি)।

তলত দিয়া কথাখিনি অভিনৱ ভাৰতীৰপৰা মুকলি অনুবাদ। নাট্যা-ভিনয়ৰ সময়ত দৰ্শকে কেনেকৈ ৰসাস্বাদ কৰে তাৰ বিৱৰণ ইয়াত আছে।

ৰঙ্গমঞ্চত নাট্যাভিনয় চাবলৈ যোৱাৰ সময়ত দৰ্শকৰ মনৰ ওপৰত কোঁনো বৈষয়িক চিন্তা নাথাকে। আনহাতে, তেওঁৰ মনত ধাৰণা হয় যে মঞ্চত তেওঁ অসাধাৰণ কিছু দেখা পাব যাৰ ফলত আনৰ লগতে তেৰোঁ আনন্দ লাভ কৰিব পাৰিব। ৰঙ্গশালাত যেতিয়া তেওঁ কণ্ঠ আৰু যন্ত্ৰ-সঙ্গীতৰ-ধ্বনি শুনে তেতিয়া তেওঁৰ অন্তৰৰপৰা সাংসাৰিক ভাব আঁতৰি যায় আৰু তেওঁৰ অন্তৰখন স্বচ্ছ দৰ্পণৰ দৰে নিৰ্মল হৈ পৰে। তেতিয়া তেওঁ অভিনেতাৰ অঙ্গভঙ্গী আদিৰপৰা সুখ দুখ আদি অনুভৱ কৰিবলৈ সক্ষম হয়। সংলাপ শুনি দৰ্শকে এটা নাট্য-চৰিত্ৰৰ আভ্যন্তৰীণ জীৱনৰ মাজলৈ সোমাই পৰাৰ সুবিধা পায়। এই কাৰণে তেওঁ ৰাম, ৰাৱণ বা আন তেনে চৰিত্ৰৰ জ্ঞান লাভ কৰিবলৈকো সমৰ্থ হয়। এনে জ্ঞান স্থান কাল প্ৰভৃতিৰ সীমাৰে সীমিত নহয়। অকল এই খিনিয়েই নহয়। দৰ্শকৰ মনৰ ওপৰত এই জ্ঞানৰ ছাপ ৰৈ যায় আৰু কেইবা দিনলৈকে তেওঁ এক প্ৰকাৰ আনন্দ অথবা চমৎকাৰিত্বৰ আস্বাদ উপভোগ কৰে। ৰঙ্গমঞ্চত অভিনীত কাৰ্য-কলাপৰ মাজত দৰ্শক নিমগ্ন হৈ পৰে। ৰসানুভূতিৰ এনে নিমজ্জনৰ ফলত দৰ্শক সম্পূৰ্ণৰূপে অভিভূত হয় আৰু চেষ্টা কৰিও এনে মানসিক অৱস্থা তেওঁ আঁতৰাই দিব নোৱাৰে।

অভিনৱ গুপ্তৰ মতে চমৎকাৰ শব্দটোৱে ৰসৰ উপভোগৰ সময়ত দৰ্শকৰ মাধ্যমেদি প্ৰকাশিত হোৱা এক প্ৰকাৰ তৃপ্তিসূচক কাৰ্য বুজায়। ডঃ ৰাঘবনে কব খোজে যে মূলতে চমৎকাৰ শব্দটোৱে কোনো তৃপ্তিদায়ক খাদ্য বস্তু খোৱাৰ পিছত আপোনা-আপুনিয়ে জিভাৰপৰা ওলোৱা এক প্ৰকাৰ শব্দ

বুজাইছিল। পৰৱৰ্তী কালত এই শব্দটোৱে আনন্দ-দায়ক অনুভূতিৰ পৰিপূৰ্ণতা সূচায়।

নাট্যাভিনয় উপভোগ কৰাৰ সময়ত দৰ্শকৰ মাজত থকা ব্যক্তিগত বৈষম্য সাময়িকভাৱে নাইকিয়া হৈ পৰে আৰু সকলোৱে স্থান আৰু কালৰ ওপৰত থাকি সাধাৰণীকৃত অৱস্থাত অভিনয়ৰ কাৰ্যাবলীৰ মাজত নিমগ্ন হৈ থাকে। আমাৰ দৈনন্দিন জীৱনতো কেতিয়াবা কেতিয়াবা ব্যক্তিৰ সমান-ধৰ্মিতাৰ আভাস পাওঁ। বাহ্যিক জগতৰ সংস্পৰ্শত আমাৰ ব্যক্তিগত চেতনা যেন সদায় সঙ্কুচিত হৈ থাকে। কিন্তু যেতিয়া আমি সামূহিকভাৱে কোনো অনুষ্ঠানৰ আয়োজন কৰোঁ তেতিয়া আমাৰ একত্ব যেন বহুত্বৰ লগত মিলি গৈছে আৰু আমাৰ চেতনা-ৰাজ্যও সম্প্ৰসাৰিত হৈছে। আনন্দ-ঘন ক্ষণত আমি আমাৰ চেতনাত যিটো উজ্জ্বলতাৰ প্ৰকাশ দেখিবলৈ পাওঁ সেই উজ্জলতাৰ প্ৰকাশ যেন আনৰ চেতনা-ৰাজ্যতো প্ৰতিবিম্বিত হৈছে। এনে অৱস্থাত আমি আটায়ে যেন এটা উদ্দেশ্যৰ প্ৰতিহে সজাগতা প্ৰকাশ কৰিছোঁ আৰু আমাৰ সঙ্কুচিত ব্যক্তি-সত্তাক সম্প্ৰসাৰিত হোৱাৰ সুবিধা দিছোঁ। গতিকে অধিক লোকৰ সমাবেশৰ মাজত নাইবা নৃত্য বা নাট্যাভিনয় দৰ্শনৰ সময়ত আমি প্ৰত্যেকেই দৃশ্যাৱলীৰ লগত একাত্ম হৈ পৰোঁ। তেতিয়া আমাৰ মনলৈ আহে তৃপ্তিৰ আনন্দ। এনে পাৰিপাৰ্শ্বিকতাৰ মাজত ব্যক্তিসত্তা সঙ্কুচিত নোহোৱা কাৰণে মনলৈ হিংসা, কপটতা প্ৰভৃতিৰ ভাব নাহে আৰু গোটেই অৱস্থাটোৰ মাজতে থাকে এক স্বৰ্গীয় আনন্দ।

ওপৰৰ আলোচনাৰপৰা দেখা যায় যে সাধাৰণীকৃত অৱস্থাত ৰসৰ ভুক্তিৰ কাৰণে ভাবকত্বৰ দৰে কোনো নতুন ব্যাপাৰৰ আৱশ্যকতা নাই। উপযুক্ত গুণালঙ্কাৰৰ সংযোগৰ ফলত শব্দাৰ্থই ব্যঞ্জনা-বৃত্তিৰে ৰসসৃষ্টি কৰিবলৈ সমৰ্থ। নাট্যাভিনয়ৰ ক্ষেত্ৰত চাৰি প্ৰকাৰ অভিনয়ে সাধাৰণীকৰণ কাৰ্য সম্পন্ন কৰিব পাৰে। ইয়াৰ ফলতে নিৰাসক্ত আনন্দৰ ভুক্তিও সম্ভৱ হয়।

ব্যঞ্জনা বৃত্তিৰ সহায়ত ৰসৰ প্ৰকাশ ঘটিলে ৰসাস্বাদ পাব পাৰি। ইয়াক চৰ্বনা, আস্বাদ নাইবা ৰসনা বোলা হয়। ৰস জ্ঞান-গম্য নহয়; আস্বাদনেই ইয়াৰ স্বভাৱ। যদিও ভৰতৰ সূত্ৰত ৰস-নিষ্পত্তিৰ উল্লেখ আছে, যি উল্লেখৰপৰা সাধাৰণতে ৰসৰ উৎপত্তিৰ ধাৰণা মনলৈ আহে, তথাপি ৰস উৎপত্তি হোৱা বুলি নধৰি ৰসাস্বাদৰ উৎপত্তি হোৱা বুলিহে ধৰিব লাগে।

ৰসাস্বাদো একপ্ৰকাৰ জ্ঞান কিন্তু এই জ্ঞান সাধাৰণভাৱে লাভ কৰা জ্ঞানতকৈ বেলেগ। স্থায়ী ভাবক জ্ঞানগম্য কৰা অৱস্থাকে শ্ৰীশঙ্কুকে ৰস বুলি কব খুজিছে কিন্তু এই কথা গ্ৰহণযোগ্য নহয়। সেয়ে হোৱা হলে আমাৰ দৈনন্দিন জীৱনতো ৰসৰ ভুক্তি হ'লহেঁতেন। ভৰতৰ সূত্ৰত স্থায়ী ভাবৰ উল্লেখ নাই কাৰণ তেওঁ অনুমান কৰিব পাৰিছিল যে ইয়াৰ উল্লেখ থাকিলে ভ্ৰান্ত ধাৰণাৰ উদ্ভৱ হ'ব পাৰে।

ৰসাস্বাদৰ সম্বন্ধ স্থায়ী ভাবৰ লগত নাই কিন্তু ইয়াৰ আস্বাদনহে আছে। এই আস্বাদন হ'ল প্ৰমাতাৰ একপ্ৰকাৰ মানসিক অৱস্থা। আস্বাদন প্ৰত্যক্ষীকৰণৰ সদৃশ। তথাপি আমি দিনে নিশাই লাভ কৰা প্ৰত্যক্ষ জ্ঞানৰপৰা ই বেলেগ। বিভাববোৰ লৌকিক কাৰণৰ দৰে নহয়। ৰসসঞ্চাৰৰ কাৰণে যদিও বিভাব, অনুভাব আৰু ব্যভিচাৰী ভাবৰ প্ৰয়োজন আছে তথাপি ৰস আৰু এইবোৰৰ মাজত কাৰ্য-কাৰণৰ সম্বন্ধ নাই। যি ৰসৰ প্ৰকাশ হয় সেই ৰস বিভাবৰপৰা আঁতৰাই আনিব নোৱাৰি। আৰু যেতিয়ালৈকে বিভাব অনুভাব আদি থাকে তেতিয়ালৈকে ৰসাস্বাদনো থাকে আৰু বিভাবাদি আঁতৰি যোৱাৰ পিছত ৰসাস্বাদনো নোহোৱা হয।

অভিনব গুপ্তই কয় যে দৰ্শক বা পাঠকসকলৰ মনত তেওঁলোকে অতীতত লাভ কৰা ভাবানুভূতিৰ অভিজ্ঞতা সুষুপ্ত হৈ থাকে। এখন অভিনয় চালে নাইবা এটা কবিতা পঢ়িলে দৰ্শক বা পাঠকৰ মনত সুষুপ্ত হৈ থকা ভাবানুভূতি বিভাবাদিৰদ্বাৰা সাধাৰণীকৃত ৰূপত উৎবোধিত হয়। এনেকৈ সাধাৰণীকৃত ৰূপত ভাববোৰ উৎবোধিত হলে সেই ভাবৰ স্থান-কালৰ লগত থকা সম্বন্ধ নাইকিয়া হয়। তেতিয়া ৰসাস্বাদন সহজতে হ'ব পাৰে। ৰসাস্বাদন কাৰ্যৰ ব্যাখ্যা সুশীলকুমাৰ দেই তলত উল্লেখ কৰা ধৰণে দিছে।

চমুকৈ কবলৈ গ'লে, আমি পূৰ্বতে অভিজ্ঞতা লাভ কৰা নাইবা পূৰ্ব-জন্মৰেপৰা পোৱা অনুভূতিবোৰৰ ছাপ মনৰ মাজত বৈ আছে। যেতিয়া একে ধৰণৰ অনুভূতিৰ কথা আমি কোনো কবিতাত পাওঁ, তেতিয়া পূৰ্বে অভিজ্ঞতা লাভ কৰা অনুভূতিবোৰ উদ্বুদ্ধ হয়। সাৰ্বজনীন সহানুভূতি (সাধাৰণীকৰণ) নাইবা অনুভূতিৰ সাদৃশ্যৰ হেতুকে আমি সেই অনুভূতিৰ অংশীদাৰস্বৰূপ হওঁ আৰু আমিও তেনে অৱস্থাত পৰা বুলি ধৰি লওঁ। এইদৰে অনুভূতিটো এনে এটা স্তৰলৈ উন্নীত হয় যিটো স্তৰক ৰসাস্বাদৰ স্তৰ বুলিব

পাৰি। এইটোৱেই কাব্যানন্দ। দেখা যায় যে ৰসবাদীসকলে বাসনাৰ সুষুপ্ত অৱস্থা ধৰি লৈছে আৰু ধৰি লৈছে সাধাৰণীকৰণ অৱস্থাৰ কথা।[১৬]

ওপৰৰ কথাখিনিৰপৰা এইটো দেখা যায় যে যিজন মানুহৰ অন্তৰত ৰতি বা আন ভাৱৰ ছাপ নাই তেওঁ নাট্যাভিনয় নাইবা কাব্যপাঠৰপৰা ৰসাস্বাদন কৰিব নোৱাৰে। যি যোগীয়ে নিজৰ ইন্দ্ৰিয়-সুখৰ বাসনা পৰিত্যাগ কৰিবলৈ ব্ৰতাচৰণ কৰিছে তেওঁ শৃঙ্গাৰ-ৰসাত্মক কোনো নাটকৰ অভিনয়ৰপৰা আনন্দ লাভ নকৰে। ৰমাৰঞ্জন মুখাৰ্জীয়ে কয় যে অভিনব গুপ্তৰ মতে লৌকিক কাৰণৰপৰা অনুমান কৰা স্থায়ী ভাব দৰ্শক নাইবা পাঠকৰ অন্তৰত সূক্ষ্ম অথচ সুষুপ্ত ছাপৰ ৰূপত থাকে। সাধাৰণীকৃত বিভাবাদিৰ সহায়ত এনে ছাপবোৰ সজাগ হৈ উঠে। ইয়াৰপৰা এইটো অৰ্থ বুজোৱা হয় যে নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতা ৰসাস্বাদনকাৰী লোকৰ অন্তৰত থকা অনুৰূপ ভাবৰ ওপৰত সম্পূৰ্ণৰূপে নিৰ্ভৰশীল।

অভিনব গুপ্তই নন্দনতাত্ত্বিক উপলব্ধিক "বীতবিঘ্ন প্ৰতীতি" বুলি কৈছে কাৰণ এইটো এনে একপ্ৰকাৰৰ জ্ঞান য'ত কোনো বাধাৰ প্ৰশ্ন নাই। ৰস একমাত্ৰ এটা মানসিক অৱস্থা যিটো প্ৰত্যক্ষীকৰণৰ সহায়ত জ্ঞানগম্য, যিটো বীতবিঘ্ন আৰু যিটোৰ পৰিণতি আস্বাদন।[১৭]

নন্দনতাত্ত্বিক প্ৰত্যক্ষীকৰণ মনসা-প্ৰত্যক্ষ কাৰ্য। ৰসাস্বাদনো ভিন্ন ধৰণৰ আস্বাদন কাৰণ এই আস্বাদন খাদ্যাদিৰপৰা পোৱা সোৱাদৰ দৰে নহয়। যিজনে ৰসাস্বাদন কৰে সেইজন লোক আস্বাদন কাৰ্যত নিমগ্ন হৈ থাকে কিন্তু খাদ্যাদি উপভোগ কৰা কাৰ্যৰ মাজত এনে নিমগ্নতা নাই কাৰণ খোৱাৰ সময়তো তেওঁ আনৰ লগত নানা তৰহৰ আলোচনা কৰি থাকিব পাৰে। তাৰোপৰি, ৰসাস্বাদনৰ সময়ত মনটো সকলো বিঘিনি আৰু আন প্ৰত্যক্ষ অভিজ্ঞতাৰপৰা মুক্ত হৈ থাকিব লাগে। নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতা এক সাধাৰণীকৃত অভিজ্ঞতা। এই কাৰণে ই বীতবিঘ্ন। অভিনব গুপ্তই সাতোটা

১৬। History of Sanskrit Poetics, Vol. II

১৭। "*Rasa* is, in any case simply and solely a mental state which is the matter of cognition on the part of a perception without obstacles and consisting in a relish."

—*Aesthetic Experience According to Abhinava Gupta.*

ৰসাস্বাদনৰ বাধাৰ কথা উল্লেখ কৰিছে। পৰবৰ্তী এটা অধ্যায়ত এই বাধাবোৰৰ আলোচনা কৰা হ'ব।

ভট্টনায়ক আৰু অভিনব গুপ্ত দুয়োৰেই ৰসাস্বাদন যে এক অলৌকিক কাৰ্য—এই কথা স্বীকাৰ কৰে। ৰসৰ অভিজ্ঞতা অকল বৰ্তমানৰ মাজতে সীমিত। ভট্টনায়কৰ মতে এই অৱস্থাটো একপ্ৰকাৰ চেতনাৰ জ্যোতিষ্মান আৰু আনন্দঘন অৱস্থাৰ দৰে। এই অৱস্থাৰ ভোগ ব্ৰহ্মস্বাদৰ সদৃশ। অভিনব গুপ্তয়ো কয় যে ৰসাস্বাদনৰ সময়ত অবিদ্যাৰ আবৰণ আঁতৰি যোৱাৰ কাৰণে আত্মাৰ আনন্দাংশ উজ্জ্বল হৈ উঠে আৰু ইয়াৰ ফলতে লাভ হয় অলৌকিক আনন্দ। কোনো লৌকিক কাৰণেই এনে আনন্দ দিব নোৱাৰে। গতিকে দেখা যায় যে এই দুয়োজন আলঙ্কাৰিকৰ মতে ৰসাস্বাদন কাৰ্য ব্ৰহ্মানন্দৰ সদৃশ। কিন্তু অভিনব গুপ্তই ব্ৰহ্মানন্দ আৰু কাব্যানন্দৰ মাঁজত পাৰ্থক্য দেখুৱাইছে। ব্ৰহ্মস্বাদৰ অভিজ্ঞতা লাভ কৰিলে ভগবানৰ মহিমাৰ মাজত ভক্ত সম্পূৰ্ণৰূপে বিলীন হৈ যায়। চন্দ্ৰ, সূৰ্য, ৰাতি, ভাল, বেয়া—সকলোবোৰেই চেতনাৰ প্ৰোজ্জ্বলতাৰ মাজত নাইকিয়া হৈ যায়। মই, মোৰ, ইত্যাদি ভাববোৰো সম্পূৰ্ণৰূপে ধ্বংস হয়। এনে অৱস্থাত যোগীয়ে বিক্ষিপ্ত চিন্তাৰ ঊৰ্দ্ধত উঠি চেতনাৰ গাঢ় নিঃসঙ্গতাৰ মাজত অৱস্থিত হয়। নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতা বা ৰসাস্বাদনৰ ক্ষেত্ৰত হলে জাগতিক তথ্যবোৰ অনুপস্থিত নহয় কিন্তু এইবোৰ সাধাৰণীকৃত ৰূপত উপস্থাপিত হয়। এনে অভিজ্ঞতাও জীৱনত লাভ কৰা দৈনন্দিন অভিজ্ঞতাৰপৰা পৃথক। এই অভিজ্ঞতাৰ সামগ্ৰী জাগতিক বস্তু হলেও এইবোৰ সাধাৰণীকৃত ৰূপত প্ৰত্যক্ষীভূত হয় আৰু এনে সাবাৰণীকৃত সামগ্ৰীৰ মাজত কৰ্তাই আপোন অস্তিত্ব পাহৰি আনন্দ উপভোগ কৰে। আৰ্টে জীৱনক উপেক্ষা নকৰে কিন্তু জীৱন আৰু তাৰ কাৰ্যাবলী নতুন ৰূপত উপস্থাপিত কৰে। নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতাৰ বিষয়বস্তু হ'ল জীৱনৰ শান্ত আৰু আদৰ্শাত্মক অৱস্থা। ধৰ্মীয় ভক্তিৰ ক্ষেত্ৰত ভক্তজনে ইষ্ট দেৱতাৰ ওচৰত আত্মসমৰ্পণ কৰিব খোজে। কোনো কোনো দাৰ্শনিকে ভগবানৰ সত্তা জগতৰ মাজতে বিচাৰি পায়,আৰু কেৱে কেৱে তেওঁ জগত-অতিৰিক্ত সৎ বস্তু বুলি মত প্ৰকাশ কৰে। যোগীসকলে ভগবানৰ বিশ্বাতীত সত্তাৰ লগত বিলীন হৈ যোৱাৰ আকাঙ্ক্ষা পোষণ কৰে। গতিকে ভক্তি হ'ল ভক্তৰ বাহিৰত থকা এটা লক্ষ্যৰ প্ৰতি

আগবঢ়াৰ দৃঢ় প্ৰচেষ্টা, কিন্তু নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতা হ'ল এটা নিজেই স্বয়ং-সম্পূৰ্ণ লক্ষ্য। এই দুয়ো ধৰণৰ অভিজ্ঞতা লাভৰ মাজতে আছে ব্যৱহাৰিক বাসনাৰ নিৰসন। ব্যৱহাৰিক বাসনাৰ উপস্থিতিয়ে নন্দনতাত্ত্বিক আৰু মিষ্টিক—এই দুয়ো ধৰণৰ অভিজ্ঞতাৰ ঐক্য ধ্বংস কৰে। আৰ, গ্নোলিয়ে কোৱা মতে নন্দনতাত্ত্বিক আৰু মিষ্টিক আনন্দ বাহ্যিক আকাঙ্ক্ষাৰ পৰা একপ্ৰকাৰ মুক্তি বা স্বাধীনতাৰ বাহিৰে আন একো নহয়; গতিকে ই আমাৰ আত্মানন্দত অৱস্থিত হোৱা বিশ্ৰান্তি।[১৮]

অভিনৱ গুপ্তৰ মতে পৰম আনন্দ হ'ল নিজৰ সত্তাৰ পূৰ্ণ জ্যোতিৰ প্ৰকাশ। আমাৰ ব্যৱহাৰিক জীৱনত বিভিন্ন বাসনাৰ মাজত আমি মগ্ন হৈ থাকোঁ। এজন মানুহৰ ভোক লাগিলে খাদ্যৰ চিন্তাই তেওঁৰ মনটো আগুৰি ধৰে। তেতিয়া আত্ম-জিজ্ঞাসা সম্ভৱ নহয়; গতিকে তেনে অৱস্থাত পৰম আনন্দ-লাভ সম্ভৱ হ'ব নোৱাৰে। যদি মানুহজনৰ উদৰ পূৰ্ণ হয়, তেতিয়া তেওঁৰ মনলৈ আহে আন চিন্তা। এটা বস্তুৱে আন এটা বস্তুৰ প্ৰতি থকা আগ্ৰহ বঢ়াই তোলে। এই বাবে বাসনা-পূৰণৰপৰা প্ৰকৃত আনন্দ লাভ হ'ব নোৱাৰে। ব্যৱহাৰিক জীৱনত আমি যেনে ধৰণৰ আনন্দ পাওঁ সেই আনন্দই আন বস্তু পোৱাৰ আকাঙ্ক্ষা নিৰ্মূল কৰিব নোৱাৰে আৰু এই কাৰণেই ই অসম্পূৰ্ণ আনন্দ। এটা সুস্বাদু বস্তু খালে আমি আনন্দ পাওঁ। এই আনন্দ চেতনাৰ এটা অৱস্থা মাথোন; কিন্তু কাব্য-পাঠ নাইবা নাট্যাভিনয় দৰ্শনৰপৰা আমি আন একপ্ৰকাৰ আনন্দ লাভ কৰোঁ। এই আনন্দ নিৰাসক্ত আৰু বীতবিঘ্ন; গতিকে ই ব্যৱহাৰিক জীৱনত পোৱা আনন্দতকৈ বেলেগ। ই অতুলনীয় আনন্দ আৰু এয়েই ৰস। মিষ্টিক আৰু নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতাবোৰৰপৰা অকল যে অলৌকিক আনন্দ লাভেই হয় তেনে নহয়, কিন্তু এনে আনন্দৰ মাজত বিস্ময়ৰ ভাবো সন্মিলিত হৈ আছে। অভিনৱ গুপ্তৰ মতে জীৱনৰ সকলো ধৰণৰ অভিজ্ঞতাৰ মাজতে এনে বিস্ময়ৰ ভাব মিহলি হৈ থাকে কিন্তু নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতাৰ মাজত এনে বিস্ময় উন্নত ৰূপত দেখিবলৈ পোৱা যায়।

১৮। "The aesthetical and mystical bliss, in this sense, is nothing but a state of independence, of liberty from any extraneous solicitation and hence of rest, of 'lysis' in our self". —*R. Gnoli*

দ্বিতীয় অধ্যায়

কাব্য-বিচাৰৰ তত্ত্ব

প্ৰাচীন কালত নাট্য-বিচাৰ আৰু কাব্য-বিচাৰ দুটা স্বতন্ত্ৰ ক্ষেত্ৰ বুলি পৰিগণিত হোৱা দেখা যায়। এই দুয়োটা বিচাৰৰ ভিতৰত নাট্য-বিচাৰ বেছি প্ৰাচীন। পাণিনিয়ে অলঙ্কাৰ-সূত্ৰৰ কথা উল্লেখ নকৰি নট সূত্ৰৰ কথা উল্লেখ কৰাৰপৰা এইটো বুজিবলৈ টান নহয় যে ভাৰতীয় আলঙ্কাৰিকসকলৰ দৃষ্টি কাব্যতত্ত্বৰ আলোচনাতকৈ নাট্য-কৌশলৰ বিচাৰ বিশ্লেষণৰ প্ৰতি আগতে আকৃষ্ট হৈছিল। ভামহ, ৰুদ্ৰট, আৰু বাগ্‌ভটে ৰচনা কৰা কাব্যালঙ্কাৰ নামৰ পুথি কেইখনৰ মাজত নাটক আৰু মঞ্চত তাৰ উপস্থাপনৰ বিষয়ে কোনো আলোচনা সন্নিবিষ্ট কৰা হোৱা নাই। পিছৰ কালৰ কেইজনমান আলঙ্কাৰিকেহে, যেনে বিশ্বনাথ, হেমচন্দ্ৰ আৰু বিদ্যানাথে তেওঁ-লোকৰ পুথিত নাট্যালোচনাৰ বাবে স্বকীয়া অধ্যায় সন্নিবিষ্ট কৰিছে। নাট্য-তত্ত্ব সম্বন্ধে ৰচিত প্ৰাচীন পুথি হ'ল ভৰতৰ নাট্যশাস্ত্ৰ। এই পুথিত লক্ষণা, দোষ, গুণ, অলঙ্কাৰ প্ৰভৃতিৰ আলোচনাৰ উপৰিও ৰসতত্ত্বৰ বিচাৰ সন্নিবিষ্ট কৰা হৈছে। আমি আনন্দবৰ্ধন, অভিনব গুপ্ত, মম্মট ভট্ট, বিশ্বনাথ, জগন্নাথ প্ৰভৃতি আলঙ্কাৰিকসকলৰ পুথিত ৰসতত্ত্বৰ বিচাৰ পাওঁ, কিন্তু এই-সকল আলঙ্কাৰিকৰ আগৰ লেখক যেনে ভামহ, দণ্ডী, উদ্ভট প্ৰভৃতিৰ পুথিত ৰস-বিচাৰৰ ওপৰত কোনো গুৰুত্ব আৰোপ কৰাৰ চিন আমি নাপাওঁ। এই শ্ৰেণীৰ প্ৰাচীন লেখকসকলে কাব্যত গুণ আৰু অলঙ্কাৰ বেছি আৱশ্যকীয় বুলি ভাবি ৰস-বিচাৰক গৌণ স্থান দিয়া দেখা যায়। ৰুয্যকে লিখিছে যে এইসকল লেখকে কাব্য-ৰচনাৰ বাবে অলঙ্কাৰহে বেছি আৱশ্যক বুলি ভাবিছিল। তদ্ এবং অলঙ্কাৰ এব কাব্যে প্ৰধানম্ ইতি প্ৰাচ্যানাং মতম্। গতিকে দেখা যায় যে কাব্যালোচনাৰ প্ৰথম স্তৰত কাব্যালোচকসকল নাট্যালোচকসকলৰপৰা বেলেগ আছিল আৰু দুটা প্ৰধান দিশত এওঁলোকৰ মাজত পাৰ্থক্য স্পষ্ট হৈছিল। এই দুটা দিশ হ'ল কাব্যৰ সাৰ-নিৰ্ণয় আৰু ইয়াৰপৰা পোৱা আনন্দৰ স্বৰূপ নিৰ্ধাৰণ। কাব্যালঙ্কাৰত ভামহে ৰসেই

কাব্যৰ সাৰবস্তু বুলি কোৱা নাই, কিন্তু অলঙ্কাৰৰ ওপৰত তেওঁ বেছি গুৰুত্ব দিছে। কাব্যৰপৰা পোৱা অভিজ্ঞতাৰ দিশত তেওঁ ৰসাস্বাদ শব্দ ব্যৱহাৰ কৰাৰ সলনি প্ৰীতি শব্দহে ব্যৱহাৰ কৰিছে।

বস্তু আৰু ৰূপ দুয়োটাই কাব্য। ইয়াৰ মাজত এটা কথাবস্তু থাকে আৰু এই বস্তুটো বিশেষ এটা ৰূপত প্ৰকাশিত হয়। শব্দবোৰ হ'ল এক-প্ৰকাৰ বাহ্যিক প্ৰতীক যাৰ সহায়ত কাব্যৰ অৰ্থ বোধগম্য হয়। গতিকে প্ৰাচীন পণ্ডিতসকলে কাব্যৰ শৰীৰ আৰু কাব্যাত্মা দুয়োটাকে স্বীকাৰ কৰিছে। ৰাজশেখৰে তেওঁৰ কাব্য-মীমাংসাত এটা সাধুকথাৰ বৰ্ণনা দিছে আৰু ইয়াত কাব্য-পুৰুষক বিদ্যাৰ অধিষ্ঠাত্ৰী দেৱী সৰস্বতীৰ পুত্ৰ বুলি দেখুৱা হৈছে। কাব্য-পুৰুষৰ ধাৰণা বেদ-পুৰুষৰ ধাৰণাৰপৰা উদ্ভৱ হোৱা বুলি কোৱাৰ থল আছে। এই কথা যিয়েই নহওক, ভাৰতীয় প্ৰাচীন নন্দনতাত্ত্বিক লেখকসকলে কাব্যৰ শৰীৰৰ ওপৰতেই বেছি গুৰুত্ব দিছিল আৰু কাব্যাত্মা বিচাৰৰ প্ৰতি তেওঁলোক বেছি আগ্ৰহী নাছিল। এই কাৰণেই এইসকল লেখকে কাব্যৰ গুণ আৰু অলঙ্কাৰৰ বিষয়ে কৰা আলোচনাৰ ওপৰত বেছি নজৰ ৰাখিছিল। এই শ্ৰেণী লেখকক অলঙ্কাৰবাদী লেখক বুলি অভিহিত কৰা যায়।

পিছৰ কালত কাব্য-শৰীৰৰ আলোচনাৰ মাজতে আবদ্ধ নাথাকি কোনো কোনো আলঙ্কাৰিকে ইয়াৰ আত্মাৰ বিচাৰ কৰিবলৈ সচেষ্ট হ'ল। এনে চেষ্টাৰ ফলতে আন চাৰিটা নতুন তত্ত্বৰ সৃষ্টি হ'ল। গুণ-ৰীতি তত্ত্বৰ প্ৰতিষ্ঠাপক বামনে কাব্যাত্মাৰ বিচাৰত প্ৰবৃত্ত হৈ মত প্ৰকাশ কৰিলে যে ৰীতিয়েই কাব্যৰ আত্মা। ৰীতিৰাত্মা কাব্যস্য। এই তত্ত্বকেই গুণ-ৰীতি তত্ত্ব বুলি কোৱা হয়।

বামনৰ তত্ত্বই বিন্যাসৰীতিৰ ওপৰতে বেছি গুৰুত্ব দিয়াৰ কাৰণে তেৰোঁ কাব্যৰ আত্মা নিৰূপণ কৰা কাৰ্যত সাৰ্থকতা লাভ কৰিব নোৱাৰিলে, কাৰণ বিন্যাস বা শব্দ-সংযোজনা কাৰ্যও কাব্য-শৰীৰৰ মাজতে আবদ্ধ হৈ থাকে। অকল কাব্য-শৰীৰ নিখুঁত হলেই কাব্য মূল্যবান বুলি বিবেচিত নহয়, মানসিক উন্নয়নৰ ক্ষমতা থাকিলেহে কাব্য মূল্যবান বুলি গৃহীত হয়। আমাৰ ব্যৱহাৰিক জীৱনত বিশেষ বিশেষ আৱশ্যকতাৰ কাৰণে শব্দবোৰ ব্যৱহৃত হয় আৰু যেতিয়া এই আৱশ্যকতাৰ অন্ত পৰে তেতিয়া এইবোৰৰ অস্তিত্বৰ একো চিন

নাথাকে। কিন্তু কাব্যত ব্যৱহৃত শব্দবোৰে নিজ নিজ অৰ্থ প্ৰকাশ কৰাৰ উপৰিও আন অৰ্থ ব্যঞ্জিত কৰিব পাৰে। কাব্যিক ভাষাৰ মাজত সচৰাচৰ ব্যঞ্জনা-বৃত্তিৰ ক্ষেত্ৰ থাকে আৰু ইয়াৰ বাবেই কাব্যৰ ভাষা বিজ্ঞান, দৰ্শন প্ৰভৃতি বিভিন্ন বিভাগত ব্যৱহৃত ভাষাতকৈ বেলেগ। আনন্দবৰ্ধনে এই ব্যঞ্জনা-বৃত্তিৰে ৰসৰ লগত সম্বন্ধ দেখুৱাইছে আৰু শেষত সিদ্ধান্তত উপনীত হৈ কৈছে যে ধ্বনিয়েই কাব্যৰ আত্মা। আনন্দবৰ্ধনে গুৰুত্ব দিয়া এই তত্ত্বটোক অভিনৱ গুপ্তই আপোন প্ৰতিভাৰে সুপ্ৰতিষ্ঠিত কৰিছে। এইটোকেই ৰস-ধ্বনি তত্ত্ব বুলি কোৱা হয়।

আন এজন প্ৰাচীন আলঙ্কাৰিক হ'ল ৰাজানক কুন্তক। ভামহ আৰু আন অলঙ্কাৰবাদী লেখকসকলে প্ৰচাৰ কৰা মত অনুসৰণ কৰি কুন্তকে বক্ৰোক্তি মতবাদ স্থাপিত কৰে। বক্ৰোক্তি হ'ল পোনপটীয়া প্ৰকাশভঙ্গী পৰিহাৰ কৰি বক্ৰভাৱে নাইবা আওপকীয়াকৈ ব্যৱহাৰ কৰা কথনভঙ্গী। কুন্তকৰ মতে এইটোৱেই কাব্যৰ জীৱন। ই কবি-কৌশলৰ সহায়ত প্ৰকাশিত হোৱা এক বিশেষ ভঙ্গী। বক্ৰোক্তি তত্ত্বৰ প্ৰতিষ্ঠাতা হ'ল কুন্তক।

অভিনৱ গুপ্তৰ ছাত্ৰ ক্ষেমেন্দ্ৰই ঔচিত্যৰ বহল আলোচনা কৰি ইয়াক এটা তত্ত্বলৈ উন্নীত কৰে। তেওঁ ৰসৰ আৱশ্যকতা উপলব্ধি নকৰাকৈ নাথাকে কিন্তু কয় যে ৰসযুক্ত কাব্যৰ জীৱন হ'ল ঔচিত্য।

ওপৰত উল্লেখ কৰা এই পাঁচোটা তত্ত্ব পৰস্পৰ-বিৰোধী নহয় বৰং অনেক ক্ষেত্ৰত পৰস্পৰ পৰস্পৰৰ পৰিপূৰকহে। প্ৰাচীন লেখকসকলৰ কিছুমান মত পৰবৰ্তী আলঙ্কাৰিকসকলে সম্পূৰ্ণৰূপে নিজৰ নিজৰ তত্ত্বৰ মাজত ঠাই দিছে আৰু আন কিছুমান কথাৰ নতুন ব্যাখ্যা দি নিজে প্ৰতিপাদন কৰা মতৰ লগত খাপ খুৱাই লৈছে। অলঙ্কাৰবাদী লেখকসকলৰ বিচাৰপ্ৰসূত সিদ্ধান্ত পিছৰ কালত সম্পূৰ্ণৰূপে উপেক্ষা কৰা হোৱা নাই কিন্তু গুণৰীতিবাদী আৰু ধ্বনিবাদী আলঙ্কাৰিকসকলে ইয়াক নিজ নিজ মতৰ অন্তৰ্ভুক্ত কৰি লৈছে। আনন্দবৰ্ধন আৰু অভিনৱ গুপ্তই ৰীতিৰ ধাৰণাক ধ্বনিৰ অন্তৰ্ভুক্ত কৰা দেখা যায়। ঔচিত্যতত্ত্বৰ প্ৰতিষ্ঠাপক ক্ষেমেন্দ্ৰয়ো অলঙ্কাৰ আৰু ৰসৰ প্ৰতি উদাসীন হোৱা নাই কিন্তু কৈছে যে ঔচিত্যই কাব্যৰ জীৱন।

ভাৰতত নন্দনতাত্ত্বিক আলোচনা-বিলোচনাৰ ক্ষেত্ৰত এটা ক্ৰমবৰ্ধমান ৰূপৰ প্ৰকাশ চকুত পৰে। ভাৰতীয় সভ্যতাৰ ইতিহাসৰ মাজত প্ৰাচীন

ঋষি মুনিসকলৰ সংশ্লেষাত্মক শক্তিৰ পৰিচয় আছে। নন্দনতত্ত্বৰ বিচাৰৰ ক্ষেত্ৰতো এনে পৰিচয়ৰ অভাব হোৱা নাই। পৰম্পৰাগত আদৰ্শৰ অনুসৰণ কৰি নন্দনতত্ত্বৰ আলোচকসকলে সাধাৰণতে পূৰ্ববৰ্তী তত্ত্বৰ ওপৰত ভেজা দিয়েই নতুন তত্ত্বৰ উদ্ভাবন কৰা দেখা যায়। অনেক ক্ষেত্ৰতে পূৰ্বৰ তত্ত্বৰ অংশ-বিশেষৰ নতুন ব্যাখ্যা তুলি ধৰি সেইবোৰক নতুন তত্ত্বৰ লগত থাপ খুৱাই লোৱা হৈছে। গতিকে বিভিন্ন ভাৰতীয় তত্ত্বৰ মাজত কিছুমান সাধাৰণ মৌলিক উপাদান আছে কিন্তু ইয়াৰপৰা তত্ত্ববোৰৰ স্বতন্ত্ৰতা নষ্ট হোৱা নাই। প্ৰত্যেকটো তত্ত্বৰে কিছুমান নিজা বৈশিষ্ট্য আছে আৰু প্ৰত্যেকটোৱেই যুক্তিৰ সুদৃঢ় ভেটিৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত। ভালেমান নন্দন-তাত্ত্বিক আলোচকেই তেওঁলোকে অনুসৰণ কৰা দাৰ্শনিক তত্ত্বদ্বাৰা প্ৰভাবান্বিত। এনে দাৰ্শনিক দৃষ্টিভঙ্গীৰ ভেটিত তেওঁলোকৰ আলোচনা প্ৰতিষ্ঠিত হোৱাৰ কাৰণে তেওঁলোকে নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতাটোক মিষ্টিক অভিজ্ঞতাৰ স্তৰলৈ উন্নীত কৰিবলৈ সমৰ্থ হৈছে।

ভাৰতীয় চিন্তাধাৰাত কাব্য অনুসৰণ নহয়, সৃষ্টিহে। ভাৱনা আৰু অনুভূতিক সামগ্ৰী হিচাপে গ্ৰহণ কৰা এনে সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰত বাস্তৱতা বা অবাস্তৱতাৰ প্ৰশ্ন তোলা নাযায়, কিয়নো ই জাগতিক বস্তু হলেও ইয়াৰ এখন নিজা জগত আছে। ধ্বন্যালোকত এটা শ্লোক আছে যিটোৰপৰা আমি জানিব পাৰোঁ যে সীমাহীন কাব্য-সমুদ্ৰত কবিয়েই প্ৰজাপতি কাৰণ তেওঁ ইচ্ছা অনুসৰি জগতখনক ৰূপদান কৰে। যদি কবিৰ অন্তৰ ৰসপূৰ্ণ হয় তেন্তে কাব্য-জগতখনো ৰসপূৰ্ণ হব কিন্তু তেওঁৰ অন্তৰ ৰসপূৰ্ণ নহলে তেওঁৰ সৃষ্টিও নীৰস হৈ পৰিব। এজন সৎ কবিয়ে নিজৰ স্বাধীনতাৰ বলত অচেতন পদাৰ্থকো সচেতন কৰি তোলে আৰু চেতন পদাৰ্থকো অচেতনৰ দৰে ব্যৱহাৰ কৰোৱায়। মম্মট ভট্টই কব খোজে যে কবিৰ সৃষ্টি ব্ৰহ্মাৰ সৃষ্টিতকৈও মহত্তৰ কাৰণ কবিৰ সৃষ্টিত দুখ-বেদনাৰ স্পৰ্শ নাই কিন্তু ব্ৰহ্মাই সৃষ্টি কৰা জগতখনৰ মাজত ভাল-বেয়া, দুখ-সুখ দুয়োটাই আছে।

ওপৰৰ কথাখিনিৰপৰা এইটো বুজা যায় যে কবি অকল দ্ৰষ্টাই নহয় কিন্তু সৃষ্টিকৰ্তাও। তেওঁ কাব্যিক সহজানুভূতি বা স্বজ্ঞাৰ সহায়ত এখন সৌন্দৰ্যৰ জগত সাজে। কবিয়ে বৈজ্ঞানিকৰ দৰে বস্তু বা তথ্যৰ যথাৰ্থ প্ৰকাশ নকৰে নাইবা এজন দাৰ্শনিকৰ দৰেও যুক্তিৰ ভেটিত বিমূৰ্ত আদৰ্শৰ

প্ৰতিষ্ঠা নিবিচাৰে, কিন্তু তেওঁ কল্পনাৰ সহায়ত আনুভূতিক সত্যৰ ৰূপদান কৰে। কোৱা হয় যে কবিৰ দৃষ্টিত উচ্চতম সত্যই ধৰা দিয়ে আৰু এই সত্যৰ ৰূপদান কৰি কবিয়ে তাক আনৰ জ্ঞানগম্য কৰি তুলিবলৈ সক্ষম হয়। কাব্যৰ উপভোগে পাঠককে স্থান-কালৰ সীমাৰ ওপৰত থকা এখন কল্পনাৰ ৰাজ্যলৈ তোলে আৰু এই ৰাজ্যত সোমাই পাঠকে নিৰাসক্ত আনন্দলাভ কৰিবলৈ সক্ষম হয। উচ্চাঙ্গৰ কাব্যই পাঠকক একপ্ৰকাৰ আধ্যাত্মিক মুক্তিদান কৰে আৰু জীৱনৰ সামান্য অনুৰাগ বিৰাগৰ ওপৰলৈ তোলে।

অলঙ্কাৰবাদ

অলঙ্কাৰবাদৰ প্ৰবৰ্ত্তক ভামহেই সংস্কৃত সাহিত্যৰ কাব্য-তত্ত্ব আলোচক-সকলৰ ভিতৰত প্ৰথম লেখত লবলগীয়া আলোচক বুলি পণ্ডিতসকলে কয়। তেওঁৰ পুথি কাব্যালঙ্কাৰ সপ্তম শতাব্দীত ৰচিত হৈছিল। এই পুথিত কেইজনমান কাব্যতত্ত্ব-আলোচকৰ ওচৰত ভামহে ঋণ স্বীকাৰ কৰিছে। কিন্তু এইসকল লোকৰ বিষয়ে কোনো কথাকে ভালকৈ জনা নাযায়। গতিকে আলোচনাৰ ক্ষেত্ৰত ভামহকেই প্ৰথম উল্লেখযোগ্য আলঙ্কাৰিক বুলি গ্ৰহণ কৰা হয়।

ভৰতে খ্ৰীষ্টীয় প্ৰথম-দ্বিতীয় শতাব্দীৰ কোনো এটা সময়ত তেওঁৰ প্ৰখ্যাত গ্ৰন্থ নাট্যশাস্ত্ৰ ৰচনা কৰিছিল। এই পুথিতেই লক্ষণ, দোষ, গুণ, অলঙ্কাৰ আদিৰো আলোচনা আছে। এনে আলোচনা কাব্যৰ ক্ষেত্ৰতো প্ৰযোজ্য। কিন্তু ভামহে এই কথাৰ উল্লেখ কৰা নাই। তেওঁ এজন আলঙ্কাৰিকৰ কথা উল্লেখ কৰিছে যিজনৰ মতে অলঙ্কাৰৰ সংখ্যা পাঁচ। এইজন নিশ্চয় ভৰত নহয় কাৰণ তেওঁৰ মতে অলঙ্কাৰৰ সংখ্যা চাৰিহে, পাঁচ নহয়।

ভামহ কাব্যতত্ত্বৰ আলোচক কিন্তু নাটক বা তাৰ অভিনয়ৰ সমালোচক নহয়। যদিও ভৰতে ৰসকেই নাটকৰ সাৰ বস্তু বুলি কৈ গৈছে, তথাপি ভামহে ৰস কাব্যৰ আত্মা বুলি ভবা নাই। ভামহে কাৰ্যতঃ ৰসৰ ধাৰণাৰ প্ৰতি উদাসীন হৈ কাব্যত অলঙ্কাৰৰ আৱশ্যকতাৰ ওপৰত গুৰুত্ব আৰোপ কৰিছে। ভামহৰদ্বাৰা ৰচিত কাব্যালঙ্কাৰৰপৰা এইটো অনুমান কৰিব পাৰি যে তেওঁৰ আগতে ৰসবাদৰ কাষে কাষে অলঙ্কাৰবাদো প্ৰতিষ্ঠিত হৈ আছিল, কিন্তু এই কথা প্ৰমাণ কৰাৰ কাৰণে কোনো লিখিত পুথি আজিও পোৱা নাই।

অলঙ্কাৰ-তত্ত্বৰ মাজত কাব্যিক প্ৰকাশভঙ্গী কেনেকৈ অলঙ্কৃত কৰা উচিত তাৰ বিচাৰ-বিশ্লেষণ পোৱা যায়। অলঙ্কাৰবাদী আলোচকসকলে কাব্য-শৰীৰটোক ভূষণ-মণ্ডিত কৰি প্ৰকাশভঙ্গী আকৰ্ষণীয় কৰি তোলাৰ প্ৰতি চকু ৰাখে। অলঙ্কাৰ পৰিহিতা ৰমণী-সৌন্দৰ্য যেনেকৈ মোহনীয় হয় তেনেকৈ কাব্যালঙ্কাৰেৰে শোভিত প্ৰকাশভঙ্গীও ৰমণীয় আৰু অৰ্থপূৰ্ণ হয়। কবিতাৰ এটা ৰূপ আছে; এই ৰূপটোৱেই কাব্যৰ শৰীৰ আৰু ইয়াৰ যোগেদিয়েই কাব্যাৰ্থ বোধগম্য হয়। শব্দাদিৰ দ্বাৰা কাব্য-শৰীৰ গঠিত। এই শব্দবোৰৰ অৰ্থ-প্ৰকাশ আৰু বিশেষকৈ ৰমণীয় অৰ্থ-প্ৰকাশৰ ক্ষমতা আছে। গতিকে কবিতাৰ প্ৰধান উপাদান দুটা, এটা শব্দ আৰু আনটো অৰ্থ।

ভামহে শব্দাৰ্থৰ মিলনকে কাব্য বুলি কৈছে। শব্দাৰ্থৌ সহিতৌ কাব্যম্। সূত্ৰটো অৱশ্যে ব্যাপক, ইমান ব্যাপক যে ইয়াৰ সহায়ত কাব্যৰ স্বৰূপ বুজাটো টান। কিন্তু ভামহে সূত্ৰটোৰ ব্যাখ্যা কৰি মত প্ৰকাশ কৰিছে যে অলঙ্কাৰ সংযোগ কৰি কাব্যক ৰমণীয় কৰি তুলিব লাগে। অলঙ্কাৰযুক্ত হ'লে প্ৰকাশভঙ্গীৰ ৰূপ সলনি হয় আৰু সাধাৰণ খা-খবৰ যোগোৱা প্ৰকাশ-ভঙ্গীতকৈ অৰ্থাৎ বাৰ্তাতকৈ ই বেলেগ হৈ পৰে। অলঙ্কাৰেই কাব্যৰ সৌন্দৰ্যবৰ্ধক উপাদান আৰু অলঙ্কাৰবিহীন ভঙ্গী বাৰ্তা-বাহক মাথোন আৰু এনে ভঙ্গীৰ কাব্যানন্দৰ লগত কোনো সম্বন্ধ নাই। যথাযোগ্য অলঙ্কাৰেৰে কাব্যোক্তি সমৃদ্ধ হ'লে উক্তিটো বেছি ৰমণীয় আৰু আকৰ্ষণীয় হৈ উঠে।

ভামহে শব্দ আৰু অৰ্থ—এই দুয়োটাৰে ওপৰত সমানে গুৰুত্ব আৰোপ কৰিছে। এনে গুৰুত্বৰ কাৰণে কাব্যক বেদ আৰু ইতিহাসৰপৰা বেলেগকৈ দেখুওৱাৰ সুবিধা ঘটিছে। বেদত শব্দৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিয়া হয় আৰু ইতিহাসত অৰ্থৰেই প্ৰাধান্য থাকে। বেদ আৰু ইতিহাসৰপৰা কাব্য বেলেগ কাৰণ ইয়াত শব্দ আৰু অৰ্থ দুয়োটাৰে সমান প্ৰাধান্য থাকে। গতিকে ভামহে শব্দ আৰু অৰ্থ এই দুয়ো দিশতে অলঙ্কাৰৰ আৱশ্যকতা উপলব্ধি কৰে। ভামহে কাব্যৰ স্বৰূপ বুজোৱাৰ অৰ্থে বক্ৰোক্তি শব্দৰ প্ৰয়োগ কৰিছে। এই বক্ৰোক্তি সাধাৰণ বাক্‌ভঙ্গীৰপৰা বেলেগ কাৰণ এনে উক্তিৰ মাজত থাকে আনক অনুপ্ৰাণিত কৰাৰ ক্ষমতা। সকলো ধৰণৰ অলঙ্কাৰৰ মূলতে আছে বক্ৰোক্তি। ভামহে উপলব্ধি কৰিছিল যে আমাৰ দৈনন্দিন জীৱনত ব্যৱহৃত বাক্‌ভঙ্গীয়ে কাব্যিক আবেদন সৃষ্টি কৰিব নোৱাৰে।

এইবাবে শব্দ আৰু অৰ্থ, দুয়োটাতে কাব্যিক আবেদন সৃষ্টি কৰাৰ ক্ষমতা থাকিব লাগে, নহলে কাব্যৰ আৱশ্যকতা নোহোৱা হয়। শব্দালঙ্কাৰ আৰু অৰ্থালঙ্কাৰৰ সহায়ত ভাববোৰক সুমধুৰ আৰু আকৰ্ষণীয় ৰূপত উপস্থাপন কৰাৰ সুবিধা ঘটে। গতিকে কাব্যত অলঙ্কাৰ অপৰিহাৰ্য বুলি নকৈ নোৱাৰি।

Rhetoric and Composition পুথিত বিশেষ আবেদনৰ কাৰণে প্ৰচলিত বাক্‌ভঙ্গীৰপৰা আঁতৰি যোৱা কাৰ্যকে অলঙ্কাৰ বুলি কোৱা হৈছে; ই এক প্ৰকাৰ অ-স্বাভাৱিক উক্তি।[১] বক্ৰোক্তিয়ো এক প্ৰকাৰ আবেদন-ক্ষম অভিব্যঞ্জনা। ভঙ্গী মনোহাৰী হব লাগিলে উক্তি প্ৰচলিত ভঙ্গীতকৈ বেলেগ হবলৈ বাধ্য। গতিকে বক্ৰোক্তি অলঙ্কাৰৰ সাৰবস্তু আৰু ই কাব্যৰো সাৰ বস্তু।[২]

অলঙ্কাৰ শব্দটোৱে উপমা, দীপক প্ৰভৃতি অৰ্থালঙ্কাৰ আৰু অনুপ্ৰাস, যমক প্ৰভৃতি শব্দলঙ্কাৰবোৰকো সামৰি লয়। কিন্তু ভামহ, দণ্ডী, বামন আৰু ভোজ প্ৰভৃতি লেখকসকলে এই শব্দটো বেছি ব্যাপক অৰ্থত ব্যৱহাৰ কৰিছে আৰু কাব্যশোভাকৰ ধৰ্মকে অলঙ্কাৰ বুলি অভিহিত কৰিব খুজিছে। কাব্যশোভাকৰান্ ধৰ্মানলঙ্কাৰান্ প্ৰচক্ষতে। বামনে অলঙ্কাৰ আৰু সৌন্দৰ্য সমাৰ্থক বুলি ধৰি লৈছে। সৌন্দৰ্যমলঙ্কাৰঃ। *Use and Abuse of Alaṃkāra* নামৰ ৰচনাত ড: ৰাঘবনে মত প্ৰকাশ কৰিছে যে যদি কাব্য-ৰূপৰ সৌন্দৰ্য-বৰ্ধক অৰ্থত অলঙ্কাৰ শব্দটো ব্যৱহাৰ কৰা হয় তেনেহলে কাব্যতত্ত্ব বিচাৰ কৰা শাস্ত্ৰখনক অলঙ্কাৰ শাস্ত্ৰ আখ্যা দিয়া অনুচিত হোৱা নাই।

কবি-কৰ্মৰ মাজত অলঙ্কাৰৰ স্থান যে অত্যাৱশ্যকীয়—এইকথাত নিশ্চয় কেৱে দ্বিমত নহয়। আনন্দবৰ্ধনে কৈছে, যদিও অলঙ্কাৰে সাধাৰণতে শৰীৰৰে শোভাবৰ্ধন কৰে তথাপি এইবোৰক কাব্যাত্মা কৰিও তুলিব পাৰি। কিন্তু আগৰ দিনৰ আলোচকসকল প্ৰধানকৈ কাব্য-শৰীৰৰ আলোচনাৰ মাজতে

১। **Figure of speech is "a deviation from the plain and ordinary mode of speaking for the sake of greater effect; it is an unusual form of speech."** ***Bain***

২। **"Thus *Vakrokti* is an essential principle of an Alaṃkāra and necessarily of Kāvya itself."**

***Literary Criticism in Ancient India*—Chapter I**

আবদ্ধ আছিল আৰু সৃষ্টিধৰ্মী লেখকসকলেও কাব্যশৰীৰৰ সৌন্দৰ্যবৰ্ধনৰ কাৰণেহে সচেষ্ট হৈছিল। ভামহৰ মতে সাধাৰণ বচনভঙ্গীৰ মাজত সৌন্দৰ্য বিচাৰি পোৱা নাযায়। কেৱল বক্রোক্তিৰ সহায়তেহে কথনভঙ্গী সৰস কৰিব পাৰি। মহাকাব্য, নাটক আৰু আনকি সৰু সৰু শ্লোকৰ মাজতো বক্রোক্তি থাকিব লাগে। সাধাৰণ কথ্যভাষা বাৰ্তাবাহক ভাষাহে। এনে প্ৰকাশভঙ্গীৰ মাজত কোনো কাব্যিক আবেদন নাথাকে; গতিকে এনে ভঙ্গী কাব্যৰ কাৰণে উপযোগী নহয়। অলঙ্কাৰবোৰেহে শব্দ আৰু অৰ্থ দুয়োকে সমৃদ্ধ কৰে আৰু এনে সমৃদ্ধি অনাৰ ক্ষমতা থকা বাবে কাব্যত অলঙ্কাৰৰ আৱশ্যকতা বেছি।

সুশীলকুমাৰ দেই *The Problem of Poetic Expression* নামক ৰচনাখনত বক্রোক্তিৰ ব্যাখ্যা দিবলৈ গৈ কৈছে যে বক্রোক্তি হ'ল কাব্যৰ অলঙ্কাৰসমূহক সামৰি ল'ব পৰা এটা শব্দ। তথাপি এই শব্দটো অলঙ্কাৰৰ সৈতে একাৰ্থক কৰি ব্যৱহাৰ কৰা হোৱা নাই। এটা সমষ্টিৰ ভাব বুজোৱা শব্দ হিচাপে বক্রোক্তিয়ে অলঙ্কাৰসমূহকো সামৰে কিন্তু লগতে এই শব্দটোৱে প্ৰকাশভঙ্গীৰ চাৰুত্বও সূচায়। এই প্ৰকাশভঙ্গীৰ চাৰুত্ব বিভিন্ন অলঙ্কাৰৰ মাজতে অৱশ্যে নিহিত হৈ থাকে। গতিকে ই অলঙ্কাৰযুক্ত অভিব্যঞ্জনাৰ মূলনীতি; কিন্তু যেহেতু ভামহে অলঙ্কাৰযুক্ত প্ৰকাশভঙ্গীকে কাব্যৰ প্ৰকাশ-ভঙ্গী বুলি ক'ব খোজে, সেইহেতুকে বক্রোক্তি কাব্যৰ প্ৰকাশভঙ্গীৰ প্ৰধান লক্ষণ আৰু ইয়াৰ অপৰিহাৰ্য গুণ হৈ পৰে।[৩] ভামহে বক্রোক্তিৰ সূত্ৰ দিয়া নাই। ইয়াৰ কাৰণ এইটো হ'ব পাৰে যে তেওঁৰ সময়ত পণ্ডিতসকলৰ মাজত বক্রোক্তিৰ ধাৰণা হয়তো প্ৰচলিত হৈ আছিল। সপ্তম শতাব্দীৰ

৩। "The term *Vakrokti*, however, is not used as synonymous with the term *Alaṃkāra*. As a collective designation it doubtless denotes the poetic figures as such, but it also connotes a deviating strikingness of expression which underlies all individual poetic figures and forms their distinguishing characteristic. It is thus the fundamental principle of figurative expression but since Bhāmaha regards the figurative expression to be the only proper expression of poety, the *Vakrokti* becomes the distinguishing characteristic of poetic expression and an essential principle of poetry itself."

শেষাংশত দণ্ডীয়ে কাব্যতত্ত্ব আলোচক হিচাপে খ্যাতিমন্ত হয়। এওঁ ভামহৰ পিছৰে লেখক। এৰোঁ ভামহৰ দৰে অলঙ্কাৰসমূহৰ সামূহিক অৰ্থবোধক শব্দ বুলি বক্ৰোক্তি শব্দটো গ্ৰহণ কৰিছে। দণ্ডীয়ে অৱশ্যে শব্দাৰ্থৰ কাব্য শোভাকৰ ধৰ্মকে অলঙ্কাৰ বুলি কৈছে।

স্বভাৱোক্তি অথবা স্বাভাৱিক বৰ্ণনাকো দণ্ডীয়ে কাব্যৰ পৰ্যায়ত ধৰিছে। সকলো কাব্যিক প্ৰকাশভঙ্গীকে দণ্ডীয়ে দুটা ভাগত ভাগ কৰিছে—বক্ৰোক্তি আৰু স্বভাৱোক্তি। কিন্তু ভামহে হ'লে স্বভাৱোক্তিক কাব্যৰ শাৰীলৈ উন্নীত কৰা নাই। ইয়াৰ কাৰণ ওপৰতে ওলাই আছে। ভামহৰ মতে কাব্যিক প্ৰকাশ-ৰীতিৰ মাজত বস্তু-স্বভাৱৰ অলঙ্কৃত ৰূপ আছে। যদি স্বভাৱকে অলঙ্কাৰ বুলি ধৰা হয় তেন্তে ভূষণমণ্ডিত কৰিবলৈ একো নাথাকে। সৰল আৰু স্বাভাৱিক উক্তিৰ মাজত কুন্তকেও কোনো মনোহাৰিত্ব বিচাৰি পোৱা নাই। গতিকে তেওঁ সন্দেহ কৰে যে যদি স্বভাৱোক্তিকো এটা অলঙ্কাৰ বুলি গ্ৰহণ কৰা হয় তেনেহলে নিতান্ত সাধাৰণ কাব্য-ৰীতিও কাব্যৰ মাজত সোমাই পৰি কাব্যক আবেদনহীন কৰি তুলিব। দণ্ডীয়ে হ'লে স্বভাৱোক্তিক এটা স্বতন্ত্ৰ অলঙ্কাৰ বুলি ধৰি ইয়াক আদ্যালংকৃতি নামে অভিহিত কৰিছে। বস্তু বা ঘটনাৰ স্বাভাৱিক বৰ্ণনা হ'লেও ইয়াৰ মাজত আবেদন-ক্ষমতা নাই বুলি ভবা ভামহৰ যুক্তি গ্ৰহণযোগ্য নহয় কাৰণ কেতিয়াবা কেতিয়াবা কোনো কোনো প্ৰতিভাশালী কবিয়ে বস্তুৰ স্বভাৱ এনে নিখুঁতভাৱে বৰ্ণনা কৰে যে বস্তুৰ মাজত নিহিত হৈ থকা অনেক কথাই প্ৰকাশিত হৈ পৰি বস্তুটো সমুজ্জ্বল কৰি তোলে। গতিকে স্বভাৱোক্তিক সম্পূৰ্ণৰূপে অৱজ্ঞা কৰা অনুচিত।

সকলো কাব্যালঙ্কাৰৰ সৌন্দৰ্যৰ গুৰিতে থকা আন এটা শব্দৰ ওপৰত দণ্ডীয়ে গুৰুত্ব দিছে। শব্দটো হ'ল অতিশয়োক্তি। উক্তিৰ আতিশয্যই হ'ল অতিশয়োক্তি। এনে উক্তিৰ মাজত অতিশয়তা পৰিলক্ষিত হ'লেও ইয়েই কাব্যালঙ্কাৰসমূহৰ সৌন্দৰ্যবৰ্ধক কাৰণ। অতিশয়োক্তি এনেধৰণৰ প্ৰকাশভঙ্গী যি ভঙ্গী আমি দৈনন্দিন জীৱনত ব্যৱহাৰ কৰা বচনভঙ্গীতকৈ বেলেগ। ই অত্যুক্তি বা অবিশ্বাস্য অতিৰঞ্জিত বৰ্ণনা নহয়। ই কোনো এটা অভিজ্ঞতাৰ উচ্ছ্বসিত বৰ্ণনা যি বৰ্ণনাৰ ওপৰত কাব্যালঙ্কাৰৰ ভেটি প্ৰতিষ্ঠিত হয়। কবি এজন দ্ৰষ্টা। দৰ্শন-শক্তিৰ বলত সৰ্বসাধাৰণে লাভ কৰা অভিজ্ঞতাকৈ

তেওঁ বেলেগ অভিজ্ঞতা লাভ কৰিবলৈ সমৰ্থ হয়। ভামহেও আন আন অলঙ্কাৰবোৰৰ প্ৰসঙ্গত অতিশয়োক্তিৰো আলোচনা কৰি সেইবোৰ সকলো বক্ৰোক্তি বুলি মন্তব্য দিছে। সৈষা সৰ্বৈব বক্ৰোক্তিঃ। এই মন্তব্যৰপৰা ভামহে অতিশয়োক্তিৰ ধাৰণাটো বক্ৰোক্তিৰ ধাৰণাৰ লগত মূলতঃ একে বুলি কোৱা সিদ্ধান্তত উপনীত হ'ব পাৰি। অভিনব গুপ্তৰ মতে অতিশয়োক্তি হ'ল সকলো অলঙ্কাৰৰ সামান্যৰূপ। সৰ্বালঙ্কাৰসামান্যৰূপম্। মম্মট ভট্টৰ মতে অতিশয়োক্তি অলঙ্কাৰৰ জীৱন। প্ৰাণত্বেনাবতিষ্ঠতে। ওপৰৰ এই আলোচনাৰপৰা এইটো স্পষ্ট হয় যে বক্ৰোক্তি আৰু অতিশয়োক্তিৰ মাজত সমানধৰ্মী সম্বন্ধ আছে। গতিকে ভামহৰ বক্ৰোক্তিৰ ধাৰণাৰ মাজত এক-প্ৰকাৰ উচ্ছ্বসিত প্ৰকাশভঙ্গীৰ ধাৰণা সোমাই আছে যি ধাৰণাটো বাৰ্তাবাহক প্ৰকাশভঙ্গীৰ মাজত নাই। পৰবৰ্তীকালত বক্ৰোক্তিৰ প্ৰত্যয়টো কুন্তকে বিস্তৃতভাৱে আলোচনা কৰি ইয়াক এটা তত্ত্বলৈ উন্নীত কৰিছে।

দণ্ডীয়ে অলঙ্কাৰ শব্দৰদ্বাৰা শব্দ আৰু অৰ্থৰ প্ৰধান গুণবোৰকে বুজাইছে কিন্তু লগতে তেওঁ দুই ধৰণৰ প্ৰকাশভঙ্গীৰ ৰীতিৰ কথাও উল্লেখ কৰিছে। প্ৰকাশ-ৰীতিৰ এই দুয়োটা বাটকে তেওঁ মাৰ্গ বুলি অভিহিত কৰিছে। এই মাৰ্গ দুটা হ'ল বৈদৰ্ভ আৰু গৌড়ীয়। দণ্ডীৰ মতে কাব্যশৰীৰ হ'ল অভিপ্ৰেত অৰ্থ প্ৰকাশিত কৰিব পৰা পদসমূহ। শৰীৰং তাবদিষ্টাৰ্থব্যৱচ্ছিন্না পদাবলী। *Indian Aesthetics and Science of Language* পুথিত ডঃ চক্ৰবৰ্তীয়ে এইদৰে লিখিছে—"সাধাৰণ ভাষিক অভিব্যঞ্জনাৰপৰা কাব্যিক অভিব্যঞ্জনা বেলেগকৈ দেখুৱাবৰ উদ্দেশ্যে তেওঁ সূত্ৰৰূপে দিয়া বাক্যটোৰ মাজত অৰ্থব্যঞ্জক 'ইষ্ট' অৰ্থাৎ অভিপ্ৰেত শব্দটো 'অৰ্থ' অৰ্থাৎ সাধাৰণ কথাবস্তুৰ বিশেষণস্বৰূপে ব্যৱহাৰ কৰিছে। 'ইষ্টাৰ্থ' অৰ্থাৎ অভিপ্ৰেত অৰ্থ প্ৰয়োগৰদ্বাৰা তেওঁ কেৱল তেনে অৰ্থকহে বুজাব খুজিছে যি অৰ্থই এখন কাব্যত নন্দনতাত্ত্বিক আনন্দলাভ কৰিব খোজা মানুহক আনন্দদান কৰিব পাৰে। এই অৰ্থকেহে কাব্যশৰীৰ আৰু কাব্যৰো প্ৰধান উপাদান হিচাপে ধৰা হৈছে।"[৪]

৪। "With the purpose of differentiating a poetic expression from the general linguistic expression he uses in the proposition of his definition the significant term *"iṣṭa"*, desired,

ভামহৰ দৰে দণ্ডীয়েও কাব্যত অলঙ্কাৰৰ গুৰুত্ব উপলব্ধি কৰিছে কিন্তু তেওঁ লগতে কৈছে যে অলঙ্কাৰেই একমাত্ৰ কাব্যশোভাকৰ বস্তু নহয়। তেওঁ দুইপ্ৰকাৰ ৰীতি, মাৰ্গ বা বাণীভঙ্গীৰ কথা কৈছে। এই দুটা মৰ্গ প্ৰসাদ, মাধুৰ্য প্ৰভৃতি কাব্যৰ গুণসমূহে নিৰূপণ কৰে। দণ্ডীৰ মতে অলঙ্কাৰ শব্দই কাব্যৰ গুণ আৰু অলঙ্কাৰ দুয়োটাকে সামৰি লয়। গুণ আৰু অলঙ্কাৰ সম্বন্ধে থকা ভামহৰ ধাৰণাও দণ্ডীৰ ধাৰণাৰপৰা বেলেগ নহয় কিন্তু কাব্যৰ ৰীতি বা মাৰ্গৰ আদৰ্শৰ প্ৰতি ভামহৰ অনুৰাগ অকণো দেখা নাযায়। তেওঁৰ কাব্যালঙ্কাৰ পুথিত মাৰ্গ বা ৰীতি কোনটো শব্দকে ব্যৱহাৰ কৰা নাই। এইদৰে ৰীতিবাদী লেখকসকলৰ দৰে গুণৰ ওপৰতো তেওঁ বিশেষ গুৰুত্ব দিয়া নাই। তেওঁ তিনিটা মাথোন গুণৰ উল্লেখ কৰিছে। এই কেইটা হ'ল—মাধুৰ্য, ওজঃ আৰু প্ৰসাদ। ভৰতে তেওঁৰ নাট্যশাস্ত্ৰত দহোটা গুণৰ কথা কৈছে কিন্তু ভামহে এইটো মানি লোৱা নাই। পৰবৰ্তী আলঙ্কাৰিক মম্মটভট্টই ভামহৰ দৰে তিনিটা গুণৰ কথাকেহে আলোচনা কৰিছে। ভৰত, দণ্ডী, বামন প্ৰভৃতি লেখকসকলে হ'লে দহোটা গুণৰ কথাকেহে কৈছে।

ভামহৰ মতে গুণবোৰ ৰীতি বা মাৰ্গৰ শোভাবৰ্ধক নহয়, কাব্যৰহে শোভাবৰ্ধক। সুশীলকুমাৰ দেই কৈছে—এইটো মন কৰিবলগীয়া কথা যে গুণবোৰৰ এই চমু বৰ্ণনা অলঙ্কাৰ-প্ৰসঙ্গৰ আগতে কৰা হৈছে। ইয়াৰপৰা বুজিব পাৰি যে সম্ভৱতঃ এই দুয়োটা বস্তুৱেই সমানধৰ্মী। আন এটা কথা লক্ষ্য কৰিবলগীয়া এয়ে যে ভামহে এটা ভিন্ন প্ৰসঙ্গৰ বাহিৰে এই গুণ

---

as a qualifying characteristic of the word "*artha*" meaning the content in general. By employing the expression *iṣṭ-artha*, desired sense, what he wants to mean is that only such *artha* as is competent enough to give delight to the person who is desirous of having aesthetic pleasure from a piece of poetic composition, is admitted to be the constituent element of the body of poetry and naturally of poetry itself."

Indian Aesthetics and Science of Language—Page 58

by Dr T. Chakravartty

শব্দটো ক'তো ব্যৱহাৰ কৰা নাই। এই শব্দটো ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে ভাবিক অলঙ্কাৰৰ ক্ষেত্ৰত, যিটো অলঙ্কাৰক দণ্ডীৰদৰে তেৱোঁ প্ৰবন্ধ-গুণ বুলিছে।[৫]

যিসকল প্ৰাচীন তত্ত্বালোচকে কাব্যত অলঙ্কাৰৰ আৱশ্যকতা স্বীকাৰ কৰে সেইসকলে কেনে প্ৰসঙ্গত কোনটো অলঙ্কাৰ ব্যৱহাৰ কৰা উচিত হব —এনে প্ৰশ্নৰ অৱতাৰণা কৰি তাৰ আলোচনাত প্ৰবৃত্ত হোৱা নাই। কিন্তু পৰবৰ্তী আলোচকসকলে কয় যে বিশেষ এটা অলঙ্কাৰ ব্যৱহাৰ কৰাৰ যৌক্তিকতা কাব্যৰ চমৎকাৰিত্বৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল। এনে চমৎকাৰিত্বৰ ভাব বুজোৱাৰ অৰ্থে আলঙ্কাৰিকসকলে বিচ্ছিত্তি, বৈচিত্ৰ্য, চাৰুত্ব আৰু চমৎকাৰ প্ৰভৃতি শব্দ ব্যৱহাৰ কৰিছে। কাব্যত কেৱল অলঙ্কাৰ প্ৰয়োগেই যথেষ্ট নহয়। কাব্যালঙ্কাৰ হবলৈ হলে ই আনক মুগ্ধ কৰিব পাৰিব লাগিব। মম্মটে বিচ্ছিত্তিৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিছে আৰু কৈছে যে বৈচিত্ৰ্যই অলঙ্কাৰ। বৈচিত্ৰ্যং চ অলঙ্কাৰঃ। নিশ্চয় বোলা অলঙ্কাৰটোৰ অৱলম্বনত আমি এটা দৃষ্টান্তৰ বিচাৰ কৰি চাওঁ। এই অলঙ্কাৰত বৰ্ণনীয় বস্তুটো (উপমেয়) প্ৰথমতে তুলনা কৰিবলগীয়া বস্তু (উপমান) বুলি সন্দেহ কৰা হয় কিন্তু পিছত ভ্ৰান্তি আঁতৰি যোৱাত উপমেয়টোক স্বাভাৱিক ৰূপত গ্ৰহণ কৰা হয়। উদাহৰণ স্বৰূপে আমি এই বাক্যটোকে লওঁ—"বদনমিদং ন সৰোজং, নয়নে নেন্দিবৰে," এইখন আচলতে মুখহে, পদুমফুল নহয়, এই দুটা চকুহে নীল ভেটফুল নহয়। এই দৃষ্টান্তটোত প্ৰথমতে মুখ আৰু চকু দুটাক যথাক্ৰমে পদুম আৰু নীলা ভেটফুল বুলি সন্দেহ কৰা হৈছে কিন্তু পিছত এই ভ্ৰান্ত ধাৰণা দূৰীভূত হোৱাত দুয়োটাকে মুখ আৰু চকু বুলি নিশ্চয়কৈ লোৱা হৈছে। এই অলঙ্কাৰটোৰ মাজত চমৎকাৰিত্ব আছে।

৫। "It is noteworthy that this brief description of the *guṇas* preceeds in context the treatment of *Alaṃkāra* implying probably, that they are analogous to each other. It is also noteworthy that Bhāmaha does not employ the term *guṇa* at all, except in another context, in connection with the *Bhāvika Alaṃkāra*, which like Daṇḍin he designates as a *Prabandha guṇa*".

History of Sanskrit Poetics, Vol II—Chapter II

এইবাবে এইটো এটা সাৰ্থক অলঙ্কাৰ কাৰণ ইয়াত মুখ আৰু চকুৰ সৌন্দৰ্য আওপকীয়াকৈ বঢ়াই তোলা হৈছে। কিন্তু "শুক্তিকেয়ং ন ৰজতম্" এইটো এটা শামুকহে, ৰূপ নহয় বোলা বাক্যটোতো 'নিশ্চয়' অলঙ্কাৰৰ সকলো লক্ষণেই আছে। ইয়াতো প্ৰথম দৃষ্টিত ওপোজা সন্দেহ পিছত শুদ্ধ প্ৰত্যক্ষ ৰূপত গৃহীত হৈছে। কিন্তু এই বাক্যটোৰ মাজত কোনো চমৎ-কাৰিত্ব নাই। এইটো এটা বাৰ্তাত বাহিৰে আন একো নহয়। ইয়াক কাব্যিক কৰি তুলিবলৈ ইয়াৰ মাজত কোনে সৃষ্টিধৰ্মিতাৰ স্পৰ্শ নাই। ভাল কাব্যত এনে ধৰণৰ বাক্যৰ স্থান সচৰাচৰ নাথাকে।

ভামহ আৰু দণ্ডীৰ দৰে পূৰ্বৰ লেখকসকলে তেওঁলোকৰ আলোচনা-পুথিত বিচ্ছিত্তিৰ ধাৰণাটো বিশ্লেষণ কৰা নাই। পিছৰ কালত কুন্তক, আনন্দবৰ্ধন আৰু অভিনব গুপ্তই এই শব্দটোৰ তাৎপৰ্য ব্যাখ্যা কৰি ইয়াৰ ওপৰত গুৰুত্ব আৰোপ কৰে। বিশেষকৈ কুন্তকে বিচ্ছিত্তি শব্দটোৰ ওপৰত বেছি গুৰুত্ব দিয়ে আৰু ইয়াক তেওঁ কবি-প্ৰতিভাৰ ফল বুলি ভাবে। মম্মট, ৰুৰ্যক আৰু বিশ্বনাথে পিছৰ যুগত এই প্ৰত্যয়টোৰ আৱশ্যকতা ভালকৈ উপলব্ধি কৰে।

ভৰতৰ দৰে ভামহেও কাব্যৰ দোষসমূহৰ আলোচনা কিছু বিস্তৃতভাৱে কৰিছে। ভৰত আৰু ভামহে উল্লেখ কৰা দোষবোৰ তুলনা কৰি চালে দেখা যায় যে ভামহৰ আগৰ লেখকজনে যিবোৰ দোষ উল্লেখ কৰিছে সেইবোৰৰ কিছুমান তেওঁ নিজেও গ্ৰহণ কৰিছে। তথাপি কব লাগিব যে ভামহে কৰা দোষৰ আলোচনা ভৰতৰ আলোচনাতকৈ বেছি যুক্তিযুক্ত। তাৰোপৰি, তেওঁ আন এটা দোষৰ উল্লেখ কৰিছে যিটো ভ্ৰান্ত যুক্তিৰপৰা উদ্ভৱ হয়। ভৰতৰ দৰে ভামহে দোষবোৰ সদায় দোষ হৈ থাকে বুলি নাভাবে। তেওঁৰ মতে বিশেষ বিশেষ ক্ষেত্ৰত দোষবোৰ দোষ হৈ নাথাকে কিয়নো এইবোৰে তেতিয়া বৰ্ণনাৰ চমৎকাৰিত্ব বঢ়ায়। একাৰ্থ বোলা দোষটোৰ কথাকে বাৰু বিবেচনা কৰি চাওঁ। ভয়, বিস্ময় আৰু শোকৰ ক্ষেত্ৰত এই একাৰ্থ বোলা দোষটো দোষ হৈ নাথাকে কাৰণ ই তেতিয়া ভয়, বিস্ময় আৰু শোকৰ গভীৰতাহে সূচায়। গতিকে দেখা যায় যে দোষ সম্বন্ধে থকা ভামহৰ ধাৰণা বেছি উন্নত।

শব্দ আৰু অৰ্থৰ লগত সম্বন্ধ থকা দোষৰ প্ৰতি ভামহ বেছি সচেতন। প্ৰাচীন আলঙ্কাৰিকসকলৰ ভিতৰত অকল ৰুদ্ৰটেহে ৰস-দোষৰ উল্লেখ

কৰিছে। ৰুদ্ৰটৰ পিছত আনন্দবৰ্ধন আৰু অভিনব গুপ্তই ৰসধ্বনি তত্ত্ব ব্যাখ্যাৰ প্ৰসঙ্গত ৰস-দোষৰ আলোচনাও কৰিছে। ভামহ আৰু দণ্ডীৰ দোষ-বিচাৰৰ আলোচনা কৰি চালে দেখিবলৈ পোৱা যায় যে ভামহৰ আলোচনা চমু অথচ বেছি স্পষ্ট আৰু যুক্তিযুক্ত। *Concept of Poetic Blemishes in Sanskrit Poetics* বোলা পুথিখনত বেচান ঝাই এনেদৰে লিখিছে—এই দুজন লেখক (ভামহ আৰু দণ্ডী) বৰং পৰস্পৰৰ পৰিপূৰক। দুয়োৰেই একমত হোৱা ক্ষেত্ৰ অনেক আছে কিন্তু দ্বিমত হোৱা ক্ষেত্ৰ বহল। দণ্ডীৰ আলোচনাত যুক্তিযুক্ততাতকৈ কাব্যিকতাই বেছি আৰু ভামহ হ'ল ইয়াৰ বিপৰীত।[৬]

তলত কাব্যালঙ্কাৰত উল্লেখ কৰা দোষবোৰ দিয়া হ'ল।

প্ৰথম দহোটা দোষ

(i] নেয়াৰ্থ (দূৰবৰ্তী অৰ্থ)
(ii) ক্লিষ্ট (অৰ্থবোধত বাধা)
(iii) অন্যাৰ্থ (বেলেগ অৰ্থ)
(iv) অবাচক (অপ্ৰকাশিতৰ ভাব)
(v) গূঢ় শব্দাভিধান (জটিল প্ৰকাশৰীতিৰ ব্যৱহাৰ)
(vi) অযুক্তিমৎ (অনুচিত)
(vii) শ্ৰুতিদুষ্ট (শ্ৰুতিকটু)
(viii) অৰ্থদুষ্ট (অশালীন)
(ix) কল্পনাদুষ্ট (ভ্ৰমাত্মক কল্পনা)
(x) শ্ৰুতিকষ্ট (কৰ্কশ)

৬। "These two writers (Bhāmaha and Daṇḍin) are rather complementary to each other. There are points of agreement but those of difference are much greater than the former. Daṇḍin is more poetical than logical whereas Bhāmaha seems to be opposite."

Concept of Poetic Blemishes in Sanskrit Poetics—Chapter III

দহোটা দোষৰ দ্বিতীয় তালিকা

(i) অপাৰ্থ (সম্পূৰ্ণ অৰ্থহীনতা)
(ii) ব্যৰ্থ (পাৰম্পৰিক বিৰোধ উক্তি)
(iii) একাৰ্থ (ভিন ভিন শব্দেৰে এটা অৰ্থৰ প্ৰকাশ)
(iv) সসংশয় (দ্ব্যৰ্থকতা)
(v) অপক্ৰম (ক্ৰমহীনতা)
(vi) শব্দহীন (অপ্ৰচলিত শব্দৰ ব্যৱহাৰ)
(vii) যতিভ্ৰষ্ট (ছন্দ-বিৰতিৰ নিয়ম উলঙ্ঘন)
(viii) ভিন্নবৃত্ত (ছন্দ-যোজনাৰ ভুল)
(ix) বিসন্ধি (শ্ৰুতিমধুৰ শব্দ-সংযোগৰ ত্ৰুটি)
(x) দেশ-কাল-কলা-লোক-ন্যায়াগম-বিৰোধী (স্থান, কাল, আৰ্ট, লোক-ব্যৱহাৰ, যুক্তি আৰু আইনৰ বিৰোধী)।

ভামহে যুক্তিৰ দিশৰপৰা কাব্যৰ দোষসমূহৰ বিচাৰ কৰিছে। পৰৱৰ্তী নন্দনতাত্ত্বিক লেখকসকলৰ দৃষ্টিভঙ্গীৰ কিছু পৰিবৰ্তন দেখা যায় কাৰণ তেওঁলোকে যুক্তিৰ প্ৰাধান্যৰ সলনি ৰস-সৃষ্টি নাইবা ৰসাপকৰ্ষতাৰ আদৰ্শ আগত ৰাখিহে দোষ-বিচাৰত প্ৰবৃত্ত হৈছে। ভামহে এনে এটা সময়ত জন্মগ্ৰহণ কৰিছিল যিটো সময়ত নৈয়ায়িক বৌদ্ধ পণ্ডিতসকলৰ প্ৰাধান্য অটুট আছিল। তাৰোপৰি, কাব্যৰ যোগেদি কিছুমান জটিল সমস্যাৰ আভাস দিয়াৰ আদৰ্শও ভামহৰ আগত আছিল। ভামহে বুজি পাইছিল যে কবি-কৰ্ম সহজ-সাধ্য নহয়। কাব্যিক আবেদন গভীৰ কৰাৰ অৰ্থে কবিৰ উক্তি স্পষ্ট আৰু যুক্তি-সম্মত হব লাগে। মনুষ্য-জীৱনৰ জটিল সমস্যা সমাধানৰ কাৰণে কাব্যই যেনেকৈ বাস্তবতাৰ প্ৰতি উদাসীন হব নোৱাৰে তেনেকৈ দাৰ্শনিক দৃষ্টিভঙ্গীও পৰিহাৰ কৰিব নোৱাৰে।

যিবোৰ অলঙ্কাৰৰ আলোচনা ভামহে কৰিছে সেই অলঙ্কাৰবোৰৰ সম্বন্ধ শব্দৰ নে অৰ্থৰ লগত থাকে—এই প্ৰশ্নটোও তেওঁ উত্থাপন কৰিছে। এনে একশ্ৰেণী পণ্ডিত আছিল যি শ্ৰেণীয়ে ভাবিছিল যে শব্দ আৰু তাৰ বিন্যাসেই কাব্যৰ প্ৰধান উপাদান; কাৰণ অৰ্থবোধ শব্দ-বিন্যাসৰ লগে লগে আপোনা-আপুনিয়ে হয়। গতিকে শব্দৰ লগতহে অলঙ্কাৰ সংযোগ হোৱা উচিত।

প্ৰকাশভঙ্গীৰ চাৰুতাৰ ওপৰতে কাব্য-সৌন্দৰ্য নিৰ্ভৰ কৰে। অৰ্থৰ স্থান গৌণ। কিন্তু ভামহে হলে শব্দ আৰু অৰ্থ দুয়োটাৰে ওপৰত সমান মূল্য আৰোপ কৰিছে আৰু মত প্ৰকাশ কৰিছে যে শব্দ আৰু অৰ্থ দুয়োটাৰে লগত অলঙ্কাৰৰ সম্বন্ধ আছে। এই ভাবটো পিছৰ কালত কুন্তকে তেওঁৰ বক্ৰোক্তিজীৱিত নামৰ পুথিত বহলাই আলোচনা কৰিছে।

দণ্ডীৰ ধাৰণা ভামহৰ ধাৰণাৰ লগত একে নহয়। যদিও তেওঁ শব্দ আৰু অৰ্থ দুয়োটাকে সমানে মূল্যবান বুলি ভাবিছে, তথাপি তেওঁ এই দুটাতকৈ প্ৰকাশৰীতি বা পদাবলী বেছি আৱশ্যকীয় বুলি বিবেচনা কৰিছে। এনে আদৰ্শ আগত ৰাখিলে অৰ্থ গৌণ হৈ পৰে। সপ্তদশ শতিকাত পণ্ডিতৰাজ জগন্নাথে একে ধাৰণাৰে বশবৰ্তী হৈ ৰমণীয়াৰ্থ প্ৰতিপাদন কৰা শব্দকে কাব্য বুলিছে।

দণ্ডীয়ে কৰা কাব্য-শৰীৰৰ আলোচনা বেছি সম্পূৰ্ণ। তেওঁ কবিসকলক স্পষ্টকৈ কৈছে যে তেওঁলোকে সযত্নে কাব্য-শৰীৰ নিখুঁত কৰি তুলিব লাগে। এটা সামান্য খুঁত থাকিলেও সুন্দৰ শৰীৰটো দেখিবলৈ আপচু হয়। ঠিক একেদৰেই কাব্য-শৰীৰৰ ওপৰত খুঁত থাকিলেও কাব্য-সৌন্দৰ্য মলিন হয়। গতিকে শুদ্ধ প্ৰকাশভঙ্গী বা অভিব্যঞ্জনাৰ প্ৰতি তেওঁ নজৰ ৰাখিছে। "যদি শব্দ বোলা জ্যোতিটোৱে জগতৰ কাৰ্যাৱলী পোহৰলৈ নানে তেন্তে জগত সম্পূৰ্ণৰূপে অন্ধকাৰতে নিমগ্ন হৈ ৰব। শব্দৰ সাহায্যত জাগতিক আদান-প্ৰদান সাধিত হয়।"[৭]

দণ্ডীয়ে ভামহে দিয়া দোষৰ দ্বিতীয় তালিকাখন গ্ৰহণ কৰিছে। তেওঁ দিয়া দোষৰ সূত্ৰও ভামহৰ সূত্ৰৰ লগত মিলে। কিন্তু তেওঁ সযত্নে প্ৰত্যেকটো দোষৰে ব্যাখ্যা দিছে আৰু এইবোৰ কেনেকৈ স্থান-বিশেষে গুণত পৰিণত হব পাৰে তাৰো আলোচনা কৰিছে।

ভামহৰ লেখাৰপৰা আমি জানিব পাৰোঁ যে এসময়ত এনে কিছুমান আলোচক আছিল যিসকলে কাব্য-বিচাৰৰ ক্ষেত্ৰত ব্যাকৰণৰ শুদ্ধাশুদ্ধতাৰ

৭। "If the light called word did not illumine the affair of the world, then these worlds would be shrouded in complete darkness. By the favour of words the worldly transaction is accomplished."

Kāvyādarśa—Chapter I, Translation by B. Jha.

মানদণ্ড প্ৰয়োগ কৰিছিল। ব্যাকৰণৰ ভুল নথকা কাব্য-ৰচনাৰ মাজতে এওঁলোকে কাব্যৰ শ্ৰেষ্ঠত্ব বিচাৰি পাইছিল।

এইটো সত্য কথা যে ভাষা-বিজ্ঞানৰ লগত কাব্যৰ সম্বন্ধ নিবিড়। ভাষাতত্ত্ব আৰু নন্দনতত্ত্বৰ সম্বন্ধ নিচেই ওচৰ। কিন্তু কাব্য-সৌন্দৰ্য এনে এটা বস্তু যিটো ব্যাকৰণৰ সম্বন্ধৰ ওপৰত। ব্যাকৰণৰ নিয়মৰ সহায়ত কাব্য-সৌন্দৰ্য নিৰূপণৰ চেষ্টা একপ্ৰকাৰ হাস্যাস্পদ প্ৰচেষ্টা।

ভামহৰ আগৰ আন এক শ্ৰেণী সমালোচক আছিল কাব্যত ৰূপ দিয়া ভাববোৰৰ যৌক্তিকতাৰ প্ৰতি বিশেষভাৱে আগ্ৰহী। ভামহে নিজেই এনে মতৰ পোষকতা কৰা যেন লাগে। কিন্তু তেওঁ এই ক্ষেত্ৰত অত্যুৎসাহী নাছিল কিয়নো তেওঁৰ দৃষ্টিত কাব্যৰ সকলোতকৈ আৱশ্যকীয় গুণ হ'ল অলঙ্কাৰ, যুক্তিযুক্ততাৰ বিচাৰ পিছৰ কথাহে। দণ্ডীয়ে হলে কাব্যৰ ক্ষেত্ৰত নৈয়ায়িকৰ দৃষ্টিভঙ্গীৰ প্ৰতি আদৰ জনোৱা নাই।

খুব সম্ভৱ বৈয়াকৰণৰ তত্ত্বৰ প্ৰতিক্ৰিয়া স্বৰূপে অলঙ্কাৰবাদৰ জন্ম। ব্যাকৰণৰ তত্ত্ব অনুসৰি শব্দই শ্ৰেষ্ঠ আসনত অধিষ্ঠিত। ভামহে হলে অকল শব্দৰ ওপৰতে গুৰুত্ব নিদি অৰ্থৰ ওপৰতো সমানে গুৰুত্ব দিছে। তেওঁ আৰু আন অলঙ্কাৰবাদী আলোচকসকলে শব্দালঙ্কাৰ আৰু অৰ্থালঙ্কাৰ দুয়োটাৰে প্ৰতি সমানে নজৰ ৰাখিছে। অলঙ্কাৰবাদীসকলে কয় যে অকল ব্যাকৰণৰ শুদ্ধতা নাইবা ভাবৰ যুক্তি-নিৰ্ভৰ বিন্যাসেই কাব্য-সৌন্দৰ্য বঢ়াই তুলিব নোৱাৰে। কাব্যৰ আবেদন বিচাৰিলে ই অলঙ্কৃত হব লাগিব। অলঙ্কাৰবাদী আলোচকসকলে অলঙ্কাৰবোৰ দুটা ভাগত বিভক্ত কৰিছে। ইয়াৰে এটা ভাগ হ'ল শব্দ-ধ্বনিৰ লগত সংযোজিত হোৱা অলঙ্কাৰ বা শব্দালঙ্কাৰ, আৰু আনটো হ'ল অৰ্থৰ লগত সম্বন্ধযুক্ত হোৱা অলঙ্কাৰ বা অৰ্থালঙ্কাৰ। ডঃ ৰাঘৱনে লিখিছে যে সকলো কাব্যিক অভিব্যঞ্জনাৰ মাজতে প্ৰকাশভঙ্গীৰ সৌন্দৰ্য-জ্ঞাপক কিছু বক্ৰতা আছে। ভঙ্গীৰ এই বক্ৰতা অৰ্থাৎ শব্দ আৰু অৰ্থৰ এই আবেদন-প্ৰৱণতাই হ'ল অলঙ্কাৰ যিটো সুন্দৰ কাব্যিক ৰূপৰ আধাৰ। অলঙ্কাৰ হ'ল কাব্য-সৌন্দৰ্য আৰু ইয়েই কাব্যৰ সুন্দৰ ৰূপো।[৮]

৮। "All poetic expressions involve some kind of expressional deviation of bcauty, some out-of-the-wayness. This expressional deviation, this striking disposition of words and

অলঙ্কাৰবাদী আলোচকসকলে ব্যৱহাৰ কৰা অলঙ্কাৰ শব্দটোৱে দুটা স্পষ্ট অৰ্থ বহন কৰে। ইয়াৰে এটা বেছি ব্যাপক আৰু আনটো সঙ্কুচিত। ব্যাপক অৰ্থত এই শব্দটোৱে কাব্য-শোভাকৰ সকলো বস্তুকেই সামৰি লয় আৰু সঙ্কুচিত অৰ্থত ইয়ে বিভিন্ন শব্দ আৰু অৰ্থালঙ্কাৰবোৰহে বুজায়। নাট্যশিল্পৰ আলোচক ভৰতে চাৰিটা মাথোন অলঙ্কাৰৰ উল্লেখ কৰিছে। এই সংখ্যা সময়ৰ লগে লগে বাঢ়ি গৈ থাকিল আৰু ষোড়শ শতিকাৰ আলোচক অপ্পয় দীক্ষিতৰ দিনত ইয়াৰ সংখ্যা হল এশ পঁচিশ। এইটোৱেই স্পষ্টকৈ বুজায় যে যদিও পিছৰ কালত ৰসধ্বনিতত্ত্বই অলঙ্কাৰবাদক নিষ্প্ৰভ কৰি পেলালে তথাপি কাব্যত অলঙ্কাৰৰ আৱশ্যকতা কমি নগ'ল।

অলঙ্কাৰবাদী লেখকসকলে কাব্যত ৰসৰ আৱশ্যকতা মুঠেই নাই বুলি নকয়। ভামহ আৰু দণ্ডীয়ে অ'ত ত'ত ৰস শব্দ ব্যৱহাৰ কৰিছে কিন্তু এই ব্যৱহাৰে সদায় ভুক্তিৰ আস্বাদন অৰ্থ বহন কৰা নাই। এই দুয়োজন লেখকেই শব্দটোক কেতিয়াবা পাৰিভাষিক অৰ্থত আৰু কেতিয়াবা সাধাৰণ অৰ্থত ব্যৱহাৰ কৰা দেখা যায়। যেতিয়া তেওঁলোকে ৰসবৎ অলঙ্কাৰৰ কথা নাইবা মহাকাব্যত থকা ৰসৰ কথা কয় তেতিয়া তেওঁলোকে শব্দটো পাৰিভাষিক অৰ্থত গ্ৰহণ কৰিছে। কিন্তু যেতিয়া ভামহে মত প্ৰকাশ কৰে যে আনকি শাস্ত্ৰবোৰো ৰসৰ লগত মিহলি হলে উপভোগ্য হয়, নাইবা যেতিয়া দণ্ডীয়ে অনুপ্ৰাসেও ৰস সৃষ্টি কৰে বুলি কয় তেতিয়া ৰস শব্দৰ ব্যৱহাৰ পাৰিভাষিক অৰ্থত নহয়, সাধাৰণ অৰ্থতহে। অলঙ্কাৰবাদী আলোচক-সকলে ৰসক মুখ্য স্থানত বহুৱাব নোখোজে। কাব্য-সৌন্দৰ্য বঢ়োৱাৰ অৰ্থে অলঙ্কাৰৰহে আৱশ্যকতা বেছি বুলি তেওঁলোকে বিবেচনা কৰে। তেওঁলোকৰ দৃষ্টিত ৰসো একপ্ৰকাৰ অলঙ্কাৰ। ৰসবৎ অলঙ্কাৰৰ আলোচনাৰ মাজতহে ভামহে ৰসৰ আলোচনা কৰিছে। দণ্ডী আৰু উদ্ভটে আন দুটা অলঙ্কাৰ, প্ৰেয়স্ আৰু উৰ্জস্বীন, ৰসবৎ অলঙ্কাৰৰ লগতে সংযোগ কৰিছে। এই তিনিওটা অলঙ্কাৰ এটা শ্ৰেণীভুক্ত আৰু এই শ্ৰেণীৰ অলঙ্কাৰ কেইটাৰ আলোচনা প্ৰসঙ্গতে

---

ideas is *Alaṃkāra* ; this constitues the beautiful poetic form. *Alaṃkāra* is the beautiful in poetry, the beautiful form."

Use and Abuse of Alaṃkāra

ৰসৰো আলোচনা সাধাৰণভাৱে কৰা হৈছে। কিন্তু এনে আলোচনাও অলঙ্কাৰৰ আলোচনাৰ তুলনাত গৌণ বুলি বিবেচিত হৈছে। অলঙ্কাৰবাদী লেখকসকলে অলঙ্কাৰকে মুখ্য স্থান দিয়ে আৰু অলঙ্কাৰেই কাব্যৰ আবেদন বঢ়ায় বুলি বিশ্বাস কৰে। গতিকে এওঁলোকৰ বিচাৰত ৰসৰ স্থান গৌণ।

ভামহৰ দৰে দণ্ডীয়েও অলঙ্কাৰৰ আলোচনা প্ৰসঙ্গতে ৰসৰ আলোচনা কৰিছে কিন্তু ৰস সম্বন্ধে তেওঁৰ ধাৰণা বেছি স্পষ্ট বুলি কব পাৰি। তেওঁ যে অকল অভিব্যঞ্জনাৰ ক্ষেত্ৰত ৰসৰ আৱশ্যকতা স্বীকাৰ কৰিছে এনে নহয়, তেওঁ ৰসবৎ, প্ৰেয়ঃ আৰু উৰ্জস্বিন নামৰ অলঙ্কাৰ কেইটাৰ আলেচনাও বিস্তৃতভাৱে কৰিছে। তেওঁ আঠোটা ৰসৰ উল্লেখ কৰিছে আৰু শাস্ত ৰস বাদ দিছে। দণ্ডীৰ মতে বিভাব, অনুভাব আৰু ব্যভিচাৰী ভাবৰ সংযোগত স্থায়ী-ভাবেই ৰসলৈ ৰূপান্তৰিত হয়। ৰস এক প্ৰকাৰ স্থায়ী-ভাবৰে পৰিণত অৱস্থা। ইয়াৰপৰা দেখা যায় যে ৰস সম্বন্ধে দণ্ডীৰ ধাৰণা স্পষ্ট কিন্তু অলঙ্কাৰৰ প্ৰতি তেওঁ বিশেষভাৱে আকৃষ্ট হোৱাৰ কাৰণে তেওঁৰ হাতত ৰসে প্ৰাধান্য লাভ কৰা নাই। ভামহৰ দৰে তেৰোঁ ৰসক একপ্ৰকাৰ অলঙ্কাৰ বুলিহে গণ্য কৰিছে। সুশীল কুমাৰ দেই কৈছে যে কিছু পৰিমাণে ৰস, ভাব প্ৰভৃতি প্ৰত্যয়বোৰৰ লগত দণ্ডীৰ পৰিচয় থকা যেন লাগে। কিন্তু তেওঁ তত্ত্বৰ মাজত এই প্ৰত্যয়বোৰক উপযুক্ত স্থান দিব নোৱাৰিলে ; তেওঁ ৰসক শব্দ আৰু অৰ্থৰ অলঙ্কাৰ বুলিহে বিবেচনা কৰিলে। ৰসৰ এনে ধৰণৰ বস্তুধৰ্মী দৃষ্টিভঙ্গীৰ কাৰণেই অলঙ্কাৰ আৰু ৰীতিবাদৰ মাজত ৰসৰ স্থান গৌণ হৈ থাকিল।[১]

ৰস সম্বন্ধে উদ্ভটৰ আলোচনাও ভামহ আৰু দণ্ডীৰ আলোচনাৰ পৰ্যায়ৰ। তেৰোঁ ৰসবৎ অলঙ্কাৰৰ ভিতৰতে ৰসৰ আলোচনা কৰিছে। তথাপি উদ্ভটে যে ৰসৰ লগত সম্বন্ধ থকা শব্দবোৰৰ, যেনে স্থায়ী ভাব, বিভাব, অনুভাব,

---

১। "It seems, therefore, that Daṇḍin was to some extent cognisant of *rasa*, *bhāva* etc. But he could not give them a place in his system except as an embelishment of the language or of the sense ; And this somewhat objective view of *rasa* was apparently responsible for the subordinate position assigned to it in the *Alaṃkāra* and *Rīti* schools."

—*The Theory of Rasa*

ব্যভিচাৰী ভাব, প্ৰভৃতিৰ পাৰিভাষিক অৰ্থ বুজিছিল তাত সন্দেহৰ কোনো অৱকাশ নাই। তাৰোপৰি, ভৰতে উল্লেখ কৰা আঠোটা ৰসৰ লগত তেওঁ শান্ত ৰসৰো সংযোগ কৰে। উদ্ভটে ৰচনা কৰা বুলি প্ৰসিদ্ধি থকা এটা শ্লোকৰ মাজত ৰস কাব্যৰ আত্মা বুলি উক্তি আছে। কিন্তু প্ৰসঙ্গৰ লগত এই শ্লোকটোৰ সঙ্গতি স্থাপন সম্ভৱ নোহোৱা কাৰণে আধুনিক সমালোচকসকলে এই উক্তিটো উদ্ভটৰ বুলি নাভাবে।

অলঙ্কাৰবাদী আলোচকসকলৰ ভিতৰত অকল ৰুদ্ৰটেই ৰসতত্ত্বৰদ্বাৰা বিশেষভাৱে প্ৰভাৱান্বিত হোৱা বুলি কব পাৰি। ৰস সম্বন্ধে দুটা দীঘল অধ্যায় তেওঁৰদ্বাৰা ৰচিত কাব্যালঙ্কাৰ নামৰ পুথিত আছে। পূৰ্ববৰ্তী লেখকসকলৰ তুলনাত ৰস সম্বন্ধে থকা ৰুদ্ৰটৰ ধাৰণা বহুত বেছি উন্নত। তথাপি এইটো অনুমান হয় যে তেওঁ কাব্যত ৰসতকৈয়ো অলঙ্কাৰৰ ওপৰতহে বেছি নজৰ ৰাখিছে। তেওঁ শব্দালঙ্কাৰ আৰু অৰ্থালঙ্কাৰ এই দুয়ো দিশতেই দীঘল আলোচনা কৰিছে আৰু এই দুয়োবিধ অলঙ্কাৰৰ মাজত থকা পাৰ্থক্য বেছি স্পষ্ট ৰূপত ব্যাখ্যা কৰিছে। তেওঁ কৰা অলঙ্কাৰৰ শ্ৰেণীবিভাগ বেছি প্ৰণালীবদ্ধ। তথাপি কাব্যতত্ত্ব সম্বন্ধীয় তেওঁৰ আলোচনা আশানুৰূপ গভীৰ নহয়। সম্ভৱতঃ ইয়াৰ বাবেই পিছৰ কালত তেওঁক অনুসৰণ বা সমৰ্থন কৰা লোক তেনেকৈ নোলাল। কাব্যালঙ্কাৰত ৰসৰ সম্বন্ধে আলোচনা কৰা দুটা অধ্যায়ৰ প্ৰতি অকল ৰুদ্ৰভট্টইহে কিছু অনুৰাগ দেখুৱাৰ চিন পোৱা যায়।

অলঙ্কাৰবাদী আলোচকসকলে ঘাইকৈ কাব্য-শৰীৰৰ প্ৰতিহে চকু ৰাখিছে। নতুন কবিসকলৰ সুবিধাৰ কাৰণে তেওঁলোকে নিয়মৰ যোগেদি কিছুমান নিৰ্দেশ দিব খোজে। গতিকে যথেষ্ট পৰিমাণে বিশ্লেষণ-ক্ষমতাৰ অধিকাৰী হোৱা সত্বেও তেওঁলোক যেন কিছু পৰিমাণে গতানুগতিক হৈ পৰিছে। এনেকুৱা দৃষ্টিভঙ্গীৰ পৰিণতি হিচাপে নিয়ম-কানুনৰ মাজত সৃষ্টিধৰ্মী প্ৰতিভাৰ অবক্ষয় হোৱাটো স্বাভাৱিক। সৃষ্টি সজীৱ কৰি তুলিব লাগিলে সৃষ্টিকৰ্তাৰ মনৰ স্বতন্ত্ৰতাৰ আৱশ্যক। নানান নিয়ম-প্ৰণালীৰ হেঁচাত সৃষ্টি-প্ৰতিভা সঙ্কুচিত হৈ পৰে। তাৰোপৰি, কবিতাৰ বিচাৰ কৰিব লাগিলেও অকল ৰূপৰ বিশ্লেষণৰ সহায়ত প্ৰকৃত মূল্যায়ন হব নোৱাৰে। কাব্য-শৰীৰৰ আবৰণৰ মাজত এনে কোনো ভাব থকাৰ আৱশ্যক যি ভাবে সহৃদয় পাঠকৰ মন আকৰ্ষণ কৰিব পাৰে। কাব্যৰ এনে অন্তৰ্নিহিত ভাবো কিছুমান

বাহ্যিক নিয়মতান্ত্ৰিকতাৰ যোগেদি সমৃদ্ধ কৰি তোলা নাযায়। কবিৰ সহজানুভূতিযেহে শব্দ-মাধ্যমৰ যোগেদি আত্ম-প্ৰকাশ কৰি কাব্যৰূপ পায়। গতিকে কবি এনে এজন স্বতন্ত্ৰ কৰ্তা যিজনে সৃষ্টিৰ সময়ত কঠোৰ নিয়মৰ অনুশাসন-মুক্ত হৈ আপোন আত্মোপলব্ধিৰ ৰূপদান কৰে। ভামহ আৰু তেওঁৰ মতাবলম্বী আলোচক সকলে প্ৰকাশভঙ্গীৰ চাৰুত্বৰ কথা সঘনে কয় কিন্তু অলপ মনযোগেৰে তেওঁলোকৰ নিৰ্দেশবোৰ আলোচনা কৰি চালে দেখা যায় যে শব্দ আৰু অৰ্থ-সৌন্দৰ্য বঢোৱাৰ আশাত তেওঁলোকে কিছুমান নিয়মকানুনৰ ওপৰতহে বেছি গুৰুত্ব দিছে॥ যদি অলঙ্কাৰবোৰ উচিত ঠাইত ব্যৱহাৰ কৰা নহয় তেন্তে সি শোভাবৰ্দ্ধক হব নোৱাৰে। অলঙ্কাৰ-প্ৰীতিৰ ফলত যে ক'তো ক'তো কাব্যিক আবেদনৰ প্ৰতি পিঠি দিয়া হয়, এই কথা নুই কৰিব নোৱাৰি। প্ৰকৃততে অলঙ্কাৰবোৰ এনেভাৱে ব্যৱহৃত হোৱা উচিত যাতে এই ব্যৱহাৰে ৰসৰ পুষ্টি সাধন কৰি ভুক্তিৰ আনন্দ দান কৰিব পাৰে। ডঃ ৰাঘবণে লিখিছে যে কবিতা সম্পূৰ্ণ শুদ্ধ ভাবো নহয় নাইবা ইয়াৰ প্ৰকাশভঙ্গীও নহয়। এটা ৰমণীয় ধাৰণা ৰমণীয় ৰূপত সৃষ্ট হব লাগে। এইটোৱেই অলঙ্কাৰৰ স্থান আৰু কাৰ্যৰ সূত্ৰ দিয়ে। অলঙ্কাৰৰ কাৰ্য হ'ল আবেদনৰ সমৃদ্ধি; গতিকে কোনো এটা ভাবৰ সাৰ্থক প্ৰকাশত ই সহায়ক হব লাগে। কবি উচ্ছ্বসিতেই হওক বা তাৰ বিপৰীতেই হওক, অলঙ্কাৰ তেওঁৰ সহচৰ আৰু সহায়কাৰী। এই কাৰণে অলঙ্কাৰবোৰ ৰসৰপৰা প্ৰবাহিত হোৱা উচিত। এইবোৰ হ'ল কাব্যশৰীৰৰ অঙ্গীভূত, অপৰিহাৰ্য, ৰসক্ষিপ্ত আৰু যত্ন কৰিও কাব্যবস্তুৰপৰা পৃথক কৰিব নোৱৰা বস্তু।[১০]

১০। Poetry is neither pure emotion and thought nor mere manner. A beautiful idea must appropriately incarnate itself in a beautiful expression. This defines *Alaṃkāra* and its place and function. The function of *Alaṃkāra* is to heighten the effect; It is to aid the poet to say something more pointedly. Whether the poet exalts or does the opposite *Alaṃkāra* is to help him. As such, these *Alaṃkāras* should flow out of *Rasa*. They must be irremovable, structural, organic, *Rasakṣipta* and Apṛthag-yatna-nirvarttya."

—*An Introduction to Indian Poetics.*

গুণ-ৰীতিবাদ

খ্ৰীষ্টীয় নবম শতিকাত জন্ম-লাভ কৰা আলঙ্কাৰিক বামন হ'ল গুণৰীতি-বাদৰ প্ৰধান প্ৰবক্তা। তেওঁৰ পুথি কাব্যালঙ্কাৰসূত্ৰ অষ্টম শতাব্দীৰ শেষৰ ভাগত নাইবা নবম শতাব্দীৰ আগ ভাগত ৰচিত। ভামহ আৰু দণ্ডীৰ দৰে তেওঁ কাব্য-ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত অলঙ্কাৰৰ আৱশ্যকতা স্বীকাৰ কৰে। তেওঁৰ মতে অলঙ্কাৰৰ কাৰণে কাব্য গ্ৰহণ-যোগ্য। কাব্যং গ্ৰাহ্যমলঙ্কাৰাৎ। ইয়াত অলঙ্কাৰ শব্দটো ব্যাপক অৰ্থত ব্যৱহৃত হৈছে আৰু ইয়ে বুজাইছে সাধাৰণ কাব্য-সৌন্দৰ্য। বামনে নিজেই কাব্যং গ্ৰাহ্যমলঙ্কাৰাৎ সূত্ৰটোৰ ব্যাখ্যা দি কৈছে যে কাব্য গুণালঙ্কাৰ-সমৃদ্ধ শব্দাৰ্থৰ সংযোগ।[১১] বামনে দিয়া কাব্যৰ সূত্ৰ ভামহৰ সূত্ৰতকৈ সম্পূৰ্ণ বেলেগ নহয় কিন্তু শব্দাৰ্থৰ সাহচৰ্যৰ দিশত তেওঁৰ ধাৰণা বেছি স্পষ্ট আৰু তেওঁৰ উক্তিও বেছি যুক্তিযুক্ত। এইটো দেখ দেখ কথা যে কেৱল শব্দাৰ্থৰ সংযোগেই কাব্য-সৃষ্টি নকৰে। ভামহে কয় যে কাব্য দোষ-ৰহিত আৰু অলঙ্কাৰযুক্ত হব লাগে। বামনে আকৌ এখোপ আগুৱাই গৈ মত প্ৰকাশ কৰিছে যে ই কাব্যিক গুণ আৰু অলঙ্কাৰ-সমৃদ্ধ হব লাগিব। বামনৰ মতে দোষৰ অভাৱ আৰু গুণালঙ্কাৰৰ সংযোগৰ ওপৰতে কাব্য-সৌন্দৰ্য নিৰ্ভৰ কৰে। কাব্যতত্ত্বৰ আলোচনাৰ দিশত বামনৰ প্ৰধান অবদান হ'ল ৰীতিবাদৰ প্ৰতিষ্ঠা। তেওঁ কৈছে যে ৰীতিয়েই কাব্যৰ আত্মা। গতিকে ইয়াৰ যোগেদি কাব্যৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্যবোৰ পৰিস্ফুট কৰাৰ সুবিধা আছে। তেওঁৰ পূৰ্ববৰ্তী লেখকসকল কাব্য-শৰীৰৰ আলোচনাৰ মাজতে ব্যস্ত হৈ আছিল বাবে কাব্যাত্মাৰ বিচাৰ কৰিবলৈ তেওঁলোক সচেষ্ট নহ'ল। আনকি দণ্ডীৰ দৰে আলোচকজনেও (যিজনে ৰীতিৰ অনুৰূপ বস্তু মাৰ্গৰ কথা কৈছে) কাব্যাত্মাৰ বিচাৰ কৰিবলৈ আগবাঢ়ি নাহিল। কিন্তু বামনে হলে কাব্য-শৰীৰৰ সৌন্দৰ্য-বৰ্ধন কাৰ্য্যৰ মাজতে আবদ্ধ নহৈ শৰীৰৰ ভিতৰত থকা আত্মাৰ সন্ধানৰ আদৰ্শ চকুৰ আগত ৰাখিছে আৰু ৰীতিয়েই কাব্যৰ আত্মা বুলি কৈছে। ৰীতিৰাত্মা কাব্যস্য। শব্দ আৰু

১১। "Kāvyaśabdo'yaṃ guṇālaṃkārasaṃskṛtayoḥ śabdārthayoḥ vartate. Bhaktyā tu śabdārthamātra vacano'tra gṛhkte.
—*Kāvyālaṃkāra Sutra Vṛtti*

অৰ্থ হ'ল কাব্যৰ শৰীৰ আৰু ৰীতি হ'ল ইয়াৰ আত্মা। ৰীতি হ'ল বিশিষ্ট পদৰচনা। এনে পদৰচনা নিৰ্ভৰ কৰে কিছুমান গুণৰ ওপৰত। ভামহ আৰু দণ্ডীৰ দৰে বামনেও স্বীকাৰ কৰে যে কাব্যত শোভাকাৰক উপাদানৰ আৱশ্যকতা আছে। কিন্তু ভামহে গুণৰ অন্তৰ্ভুক্তি অপৰিহাৰ্য বুলি কোৱা নাই আৰু দণ্ডীয়ে গুণ আৰু অলঙ্কাৰৰ মাজত কোনো পাৰ্থক্য দেখা নাই। পোন প্ৰথমবাৰৰ কাৰণে বামনেই কাব্যৰ গুণ আৰু অলঙ্কাৰৰ মাজত থকা পাৰ্থক্য স্পষ্ট ৰূপত দেখুৱাই দিয়ে। গুণবোৰ হ'ল কিছুমান ধৰাবন্ধা কাব্য-সৌন্দৰ্য্য-জ্ঞাপক বস্তু যিটোৱে ৰীতিৰ বিশিষ্টতা নিৰূপণ কৰে। তিনি ৰকমৰ ৰীতি আছে—বৈদৰ্ভী, গোড়ী আৰু পাঞ্চালী। বৈদৰ্ভী ৰীতিৰ মাজত সকলো কাব্য-গুণেই থাকে সমগ্ৰগুণা বৈদৰ্ভী। গৌড়ী ৰীতিত ওজঃ আৰু কান্তি গুণৰ প্ৰাধান্য আৰু পাঞ্চালীৰ মাজত থাকে মাধুৰ্য আৰু সৌকুমাৰ্য। এই তিনি প্ৰকাৰ ৰীতিৰ ওপৰতেই কাব্য প্ৰতিষ্ঠিত। চিত্ৰশিল্পীয়ে অঁকা ছবি এটা যেনেকৈ অঙ্কন কৰা ৰেখাবোৰৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত হয় তেনেকৈ এই তিনিটা ৰীতিৰ ওপৰতে কাব্যও প্ৰতিষ্ঠিত হয়।

বামনে বৈদৰ্ভী ৰীতিৰ প্ৰশংসা কৰিছে। ইয়াৰ কাৰণ স্পষ্ট। যেহেতু বৈদৰ্ভী ৰীতিৰ মাজত সকলো গুণৰে সমাবেশ হয় সেই হেতুকে উদীয়মান কবিসকলে এই ৰীতিৰ আদৰ্শ আগত ৰখাই উচিত, কাৰণ যিটো ৰীতিয়ে সাৰ্থকতাৰ পথত কবিক আগুৱাই নিব নোৱাৰে তেনে ৰীতিৰ অনুশীলনৰেই বা আৱশ্যকতা কি? তাৰোপৰি, আন আন ৰীতিৰ অনুসৰণ কৰিলে পিছলৈ অত্যাবশ্যকীয় আদৰ্শৰ উপলব্ধিও সহজ নহব।

বেলেগ বেলেগ ৰীতিৰ নামবোৰ বেলেগ অঞ্চলৰপৰা লোৱা। নামবোৰ এনেকৈ গ্ৰহণ কৰাৰ প্ৰধান কাৰণ হ'ল এয়ে যে এই তিনিটা অঞ্চলত কাব্য-ৰীতিৰ মাজত তিনিটা বিশেষ ধৰণৰ প্ৰকাশভঙ্গী চকুত পৰে। লেখকসকলৰ মানসিক বৃত্তিৰ প্ৰভাৱত হয়তো এই তিনিটা অঞ্চলত তিনি প্ৰকাৰৰ প্ৰকাশ-ভঙ্গীৰ পোনতে জন্ম হৈছিল আৰু পিছৰ কালত এনে ভঙ্গীৰ অনুসৰণৰ ফলত তিনিটা প্ৰধান ঢঙ্ স্পষ্ট ৰূপত দেখা দিলে। বামনে নিশ্চয় তেওঁৰ সময়ত প্ৰচলিত হৈ থকা কাব্যৰীতিৰ আলোচনা কৰি সেইবোৰক বৈদৰ্ভী, গৌড়ী আৰু পাঞ্চালী ৰীতিৰ অন্তৰ্ভুক্ত কৰিছে।

পাশ্চাত্য সমালোচকসকলে ব্যৱহাৰ কৰা শব্দ ষ্টাইল বা বাণীভঙ্গী আৰু বামনে উল্লেখ কৰা ৰীতি একে ধৰণৰ বস্তু নহয়। ৰীতিৰ মাজত কিছুমান ধৰাবন্ধা গুণৰ সংযোগ কৰি ৰচনা উপভোগ্য কৰি তুলিবলৈ চেষ্টা কৰা হয়। ইয়াত নন্দনতাত্ত্বিক আলোচকসকলে নিৰূপণ কৰা নিৰ্দিষ্ট গুণসমূহৰ সাৰ্থক সংযোগ-ক্ষমতাৰ ওপৰতে কবিৰ সৃষ্টিধৰ্মিতা নিৰ্ভৰ কৰে। লেখক এজন স্বতন্ত্ৰ ব্যক্তি হলেও ইয়াত তেওঁ প্ৰাচীনসকলে নিৰ্দিষ্ট কৰা এটা আদৰ্শৰ মাজতে সীমিত হৈ থাকিব লগা হয়। গতিকে এই লেখকজনৰ স্বতন্ত্ৰতা থাকিলেও সি পৰিসীমিত আৰু নতুন বাণী-ভঙ্গী উদ্ভাবন কৰা লেখকজনৰ দৰে সম্পূৰ্ণৰূপে স্বাধীন নহয়। ষ্টাইল হ'ল ব্যক্তিৰ আত্ম-প্ৰকাশ কিন্তু ৰীতি এনে আত্ম-প্ৰকাশ বুলি কব নোৱাৰি, কাৰণ ৰীতিৰ ক্ষেত্ৰত কিছুমান নিৰ্দিষ্ট গুণৰ সংযোগৰ মাজেদিহে কাব্যবস্তুৰ প্ৰকাশ ঘটে। ৰীতিৰ ক্ষেত্ৰতো অৱশ্যে এইটো আদৰ্শ আছে যে উপযুক্ত ভাব উপযুক্ত শব্দ-মাধ্যমেৰে প্ৰকাশিত হব লাগে; তথাপি ইয়াত এটা সীমাৰ মাজতেহে লেখকৰ ব্যক্তিত্ব প্ৰকাশিত হব পাৰে: ইয়াত লেখক সম্পূৰ্ণৰূপে স্বাধীন নহয় কিয়নো তেওঁৰ আগত শব্দ-সংযোজনাৰ কিছুমান কৌশলৰ আৰ্হি আছে যিবোৰৰ প্ৰভাৱ সচৰাচৰ তেওঁৰ ওপৰত পৰে।[১২]

বামনকে গুণ-ৰীতি মতবাদৰ প্ৰবৰ্তক বুলি সাধাৰণতে কোৱা হয়। কিন্তু আচলতে দণ্ডীয়েহে সংস্কৃত কাব্যালোচনাৰ মাজত ৰীতিৰ প্ৰত্যয় প্ৰথমতে উদ্ভাবন কৰে। দণ্ডীয়ে অৱশ্যে ৰীতি শব্দ প্ৰয়োগ নকৰি মাৰ্গ শব্দহে ব্যৱহাৰ কৰিছে আৰু তিনিটা ৰীতিৰ সলনি বৈদৰ্ভ আৰু গৌড়

১২। Rīti is not, like the style, the expression of poetic individuality, as it is generally understood by the Western criticism, but it is merely the outward presentation of its beauty called forth by a harmonious combination of more or less fixed literary excellences. Of course, the excellences are supposed to be discernible in the sense or import, as much as in the verbal arrangement, but this subjective content is not equivalent to the indefinable element of individuality which constitutes the charm of good style."

—*History of Sanskrit Literature*, Vol. II by S. K. De

মাৰ্গৰ কথাহে কৈছে। দণ্ডীয়ে ব্যৱহাৰ কৰা শব্দ মাৰ্গ আৰু বামনে ব্যৱহাৰ কৰা শব্দ ৰীতিৰ মাজত তেনে কোনো মৌলিক পাৰ্থক্য নাই। দণ্ডীয়েও কয় যেঁ কাব্য সৌন্দৰ্য বঢ়োৱা আৰু কাব্যিক আবেদন সুগভীৰ কৰাৰ অৰ্থে গুণ (প্ৰাণ) আৰু অলঙ্কাৰবোৰ আৱশ্যক। তেওঁ প্ৰাণ বোলা গুণবোৰ উপমা, ৰূপক প্ৰভৃতি অলঙ্কাৰবোৰৰপৰা পৃথক্, কাৰণ প্ৰাণেই হ'ল মাৰ্গ নিৰূপণৰ প্ৰধান মানদণ্ড।

ভৰতৰ দৰে দণ্ডীযেও গুণৰ সংখ্যা দহ বুলি কৈছে। ইয়াতেই তেওঁৰ ভামহৰ লগত অমিল ; কাৰণ ভামহৰ মতে গুণ মাথোন তিনিটা। দণ্ডীয়ে উল্লেখ কৰা গুণ দহোটা তলত দিযা হ'ল।

শ্লেষ (আঁটিল), প্ৰসাদ (lucidity), সমতা (ধ্বনি-সাম্য) মাধুৰ্য (শব্দাৰ্থৰ ৰমণীয়তা) সুকুমাৰতা (কৰ্কশ-ধ্বনি বৰ্জিত) ; অৰ্থব্যক্তি (স্পষ্টতা), উদাৰতা (ভাবৰ উচ্চতা), ওজস্ (শক্তি), কান্তি (উজ্জলতা) সমাধি (এটা বস্তুৰ গুণ আনটোত আৰোপ কৰা)।

ওপৰত উল্লেখ কৰা গুণবোৰ ভৰতে উল্লেখ কৰা গুণবোৰৰ লগত একে, কিন্তু ইয়াৰ কিছুমানৰ অৰ্থ বেলেগ।

দণ্ডীৰ মতে বৈদৰ্ভ মাৰ্গত সকলো গুণৰে সমাবেশ হয়। গৌড়ীয় মাৰ্গত সচৰাচৰ শব্দালঙ্কাৰ আৰু দীৰ্ঘসমাসযুক্ত পদৰ প্ৰাধান্য থাকে। এনে কাব্য-ৰীতি কিছু পৰিমাণে কৃত্ৰিম কাৰণ ইয়াত ধ্বনি-মাধুৰ্যৰ ওপৰতে বেছি গুৰুত্ব দিয়া হয। ইয়াত অৰ্থব্যক্তি, উদাৰতা আৰু সমাধি প্ৰভৃতি গুণবোৰ দেখিবলৈ পোৱা যায়। দণ্ডীযে বৈদৰ্ভ মাগৰ প্ৰশংসা কৰিছে কিন্তু গৌড়ীয় মাৰ্গৰ নিন্দা কৰা নাই। এই দুয়োটা মাৰ্গৰ মাজত থকা পাৰ্থক্য স্পষ্ট, কাৰণ গৌড়ীয় মাৰ্গৰ বৈশিষ্ট্য হ'ল শব্দযোজনাৰ সুশ্ৰাব্যতা।

যদিও দণ্ডীয়ে দুটা মাথোন মাৰ্গৰ কথা কৈছে তথাপি কবি-প্ৰতিভাৰ বলত নতুন নতুন মাৰ্গৰ উৎপত্তিৰ কথা তেওঁ দুই কৰা নাই। আচলতে মাৰ্গ অসংখ্য, কিন্তু এইবোৰৰ মাজত থকা পাৰ্থক্য এনে সূক্ষ্ম যে ইয়াক দৃষ্টান্ত স্বৰূপে উপস্থাপিত কৰা টান। বৈদৰ্ভ আৰু গৌড়ীয় মাৰ্গৰ মাজত থকা পাৰ্থক্য হলে তেনেই স্পষ্ট। এইবাবে দণ্ডীয়ে দুটা মাথোন মাৰ্গৰ আলোচনা কৰিলেও এই দুটা মাৰ্গই যে সকলো ৰচনাকে সামৰি লয়, এইকথা কোৱা নাই। এজন যোগ্য সমালোচকৰ দৰে তেওঁ স্বীকাৰ কৰিছে যে

কবিৰ নিজস্ব মাৰ্গও থাকিব পাৰে। দণ্ডীৰ উক্তিৰপৰা এইটো ধৰি ললে নিশ্চয় ভুল কৰা নহব যে মাৰ্গ সম্বন্ধে তেওঁৰ ধাৰণা পাশ্চাত্য আলোচক-সকলৰ ষ্টাইলৰ ধাৰণাৰ নিচেই ওচৰ চাপি আছে। বাণী-ভঙ্গীৰ কথাবস্তুৰ লগত থকা সম্বন্ধ অঙ্গাঙ্গি ; গতিকে ইয়াক কথাবস্তুৰপৰা আঁতৰাই আনি কিছুমান নিৰ্দিষ্ট গুণেৰে বিভূষিত কৰিব নোৱাৰি।

দণ্ডীৰদৰে বামনেও কাব্যৰ গুণ দহোটা বুলি স্বীকাৰ কৰিছে। কিন্তু তেওঁ প্ৰত্যেক গুণকে শব্দ আৰু অৰ্থৰ ক্ষেত্ৰত বেলেগ বেলেগকৈ প্ৰয়োগ কৰিছে। গতিকে বামনৰ মতে দহোটা শব্দগুণ আৰু দহোটা অৰ্থগুণ আছে। প্ৰত্যেক গুণকে দুটা দৃষ্টিভঙ্গীৰপৰা চোৱা হৈছে, এটা শব্দৰ পিনৰ-পৰা আৰু আনটো অৰ্থৰ পিনৰপৰা। সুশীল কুমাৰ দেই *History of Sanskrit Poetics* পুথিৰ দ্বিতীয় খণ্ডত উল্লেখ কৰা মতে তলত গুণবোৰ দিয়া হ'ল।

শব্দগুণ	অৰ্থগুণ
(i) ওজঃ (গাঢ়বন্ধত্ব)	(i) ওজঃ (অৰ্থস্য প্ৰৌঢ়িঃ)
(ii) প্ৰসাদ (শৈথিল্য)	(ii) প্ৰসাদ (অনুপযোগী পৰি-বৰ্জনাৎ অৰ্থ-বৈমল্য)
(iii) শ্লেষ (মসৃনত্বং যস্মিন সতি বহুনি অপি পদানি একবৎ ভাষন্তে)	(iii) শ্লেষ (ঘনতা)
(iv) সমতা (মাৰ্গভেদঃ যেন মাৰ্গেনোপক্ৰমঃ তস্য ত্যাগঃ)	(iv) সমতা (প্ৰক্ৰমভেদ)
(v) সমাধি (আৰোহ-অবৰোহ-ক্ৰম)	(v) সমাধি (অৰ্থদৃষ্টিঃ সমাধি কাৰণত্বাৎ)
(vi) মাধুৰ্য (পৃথক্‌পদত্ব)	(vi) মাধুৰ্য (উক্তি-বৈচিত্ৰ্য)
(vii) সৌকুমাৰ্য (অজৰঠত্ব)	(vii) সৌকুমাৰ্য (অপাৰুষ্য)
(viii) উদাৰতা (যস্মিন্ সতি নৃত্য-নটীব পদানি)	(viii) উদাৰতা (অগ্ৰাম্যত্ব)

(ix) অৰ্থব্যক্তি (ঝটিত্যাৰ্থ-প্ৰতিপত্তি-হেতুত্ব) (ix) অৰ্থব্যক্তি (বস্তু-স্বভাৱস্ফুটত্ব)

(x) কান্তি (ঔজ্জ্বল্য) (x) কান্তি (দীপ্ত-ৰসত্ব)

শব্দ আৰু অৰ্থগুণবোৰৰ স্পষ্ট আলোচনা কৰা প্ৰথম আলোচক হ'ল বামন। গতিকে তেওঁ কাব্যগুণ সম্বন্ধে থকা অস্পষ্টতা কিছু পৰিমাণে দূৰ কৰিবলৈ সক্ষম হয় কাৰণ তেওঁ শব্দ আৰু অৰ্থ, এই দুয়ো দিশৰপৰা গুণবোৰ বিচাৰ কৰি চাবলৈ সচেষ্ট হৈছে।

দণ্ডীৰদৰে বামনেও কাব্যশোভা-বৰ্ধনৰ বাবে গুণ আৰু অলঙ্কাৰৰ আৱশ্যকতা স্বীকাৰ কৰিছে। তেওঁ ৰচনা কৰা পুথিৰ প্ৰথম সূত্ৰটোতে তেওঁ কৈছে যে অলঙ্কাৰৰ কাৰণে কাব্য উপভোগ্য হয়। ইয়াত অলঙ্কাৰ শব্দই গুণবিশিষ্ট কাব্য-সৌন্দৰ্যকে বুজাইছে। যি অলঙ্কাৰে কাব্য-সৌন্দৰ্য বঢ়ায় বুলি ভবা হয় সেই অলঙ্কাৰ কাব্য-সৌন্দৰ্যৰ বাহিৰে আন একো নহয়। গতিকে দেখা যায় যে ইয়াত অলঙ্কাৰ শব্দটো অনুপ্ৰাস, উপমা প্ৰভৃতি বুজোৱা সঙ্কুচিত অৰ্থত ব্যৱহাৰ কৰা হোৱা নাই। কাব্য দোষমুক্ত আৰু গুণালঙ্কাৰযুক্ত নহলে কেতিয়াও সৌন্দৰ্যমণ্ডিত হব নোৱাৰে।

বামনে গুণ আৰু অলঙ্কাৰ-সংযোগতকৈ কাব্য দোষমুক্ত হোৱাৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিছে। কাব্যৰ প্ৰথম আৱশ্যকীয় কথা হ'ল যে ই দোষমুক্ত হব লাগে। ভৰতৰ মতে দোষবোৰ হ'ল অন্বয়ী বস্তু আৰু গুণবোৰে দোষৰ অভাৱহে বুজায়। বামন অৱশ্যে ভৰতৰ লগত একমত নহয় আৰু সংস্কৃত কাব্যতত্ত্বৰ ইতিহাসত তেৱেঁই পোন প্ৰথম বাৰৰ বাবে গুণবোৰৰ ওপৰত গুৰুত্ব আৰোপ কৰি সেইবোৰহে অন্বয়ী বস্তু বুলি মত প্ৰকাশ কৰিছে। তেওঁ দোষবোৰহে গুণৰ বিপৰীত বুলি কয়। তথাপি তেওঁ দোষবোৰৰো বহল আলোচনা কৰিছে কাৰণ এনে আলোচনাৰপৰা গুণ আৰু দোষ দুয়োটা বস্তুকে ভালকৈ জনাৰ সুবিধা হয়। তেওঁ দোষবোৰ চাৰিটা বিভিন্ন শ্ৰেণীত ভাগ কৰিছে। এই ভাগবোৰ হ'ল (ক) পদদোষ, (খ) পদাৰ্থদোষ, (গ) বাক্যদোষ, আৰু (ঘ) বাক্যাৰ্থদোষ। বামনৰ এই বিভাজন পৰবৰ্তীকালত মম্মট ভট্ট প্ৰভৃতি আলোচকসকলে গ্ৰহণ কৰিছে।

(ক) পদদোষ

পদদোষক তলত দিয়া পাঁচোটা ভাগত ভাগ কৰিব পাৰি—

(i) অসাধু— ইয়াত ব্যাকৰণৰ নিয়ম উলঙ্ঘা কৰা হয়। ভামহ আৰু দণ্ডীয়ে ইয়াকেই শব্দহীন বুলিছে।

(ii) কষ্ট— ইয়াত কৰ্কশ আৰু শ্ৰুতিকটু শব্দৰ প্ৰয়োগ থাকে।

(iii) গ্ৰাম্য— অশালীন শব্দৰ প্ৰয়োগ

(iv) অপ্ৰতীত— পাৰিভাষিক শব্দৰ ব্যৱহাৰ। এনে শব্দৰ অৰ্থ সহজে জনা নাযায়।

(v) অনৰ্থক— বাক্যৰ মাজত অনাবশ্যকীয় শব্দ-প্ৰয়োগ কৰা কাৰ্য্য।

(খ) পদাৰ্থদোষ

ইয়াৰো পাঁচোটা ভাগ আছে।

(i) অন্যাৰ্থ— ইয়াত শব্দৰ প্ৰচলিত অৰ্থ বুজোৱাৰ সলনি ভাষাতত্ত্বৰ ভেটিত নতুন অৰ্থ বুজোৱাৰ চেষ্টা কৰা হয়।

(ii) নেয়াৰ্থ— কল্পিত অৰ্থ বহন কৰা শব্দৰ ব্যৱহাৰ।

(iii) গূঢ়াৰ্থ— অপ্ৰসিদ্ধ শব্দৰ প্ৰয়োগ (অপ্ৰসিদ্ধাৰ্থ প্ৰযুক্তম্)

(iv) অশ্লীলাৰ্থ—অশালীন অৰ্থ বহন নাইবা তেনে অৰ্থ ব্যঞ্জিত কৰা শব্দ ব্যৱহাৰ।

(v) ক্লিষ্ট— দুৰ্বোধ্য শব্দৰ প্ৰয়োগ।

(গ) বাক্যদোষ

(i) ভিন্নবৃত্ত—ই একপ্ৰকাৰ ছন্দ দোষ।

(ii) যতিভ্ৰষ্ট—মাজৰ বিৰতিৰ পৰিবৰ্তনৰ ফলত হোৱা দোষ।

(iii) বিসন্ধি—সুশ্ৰাব্য সংযোগৰ অভাৱ।

(ঘ) বাক্যাৰ্থ-দোষ

(i) ব্যৰ্থ—শব্দৰ মাজত থকা পাৰস্পৰিক অনৈক্য।

(ii) একাৰ্থ—এটা শব্দই বহন কৰা অৰ্থত দ্বিতীয় শব্দ-ব্যৱহাৰ কৰা কাৰ্য।

(iii) সন্দিগ্ধ—সংশয় সৃষ্টি-কাৰক বাক্য।

(iv) অযুক্ত—যি বাক্যৰ অৰ্থ মায়া প্ৰভৃতিৰ কাৰণে ভ্ৰান্তিমূলক।
(মায়াদিকল্পিতাৰ্থম্)

(v) অপক্ৰম—যি বাক্যৰ অৰ্থ শুদ্ধ শব্দ-সংযোজনাৰ ফলত লাভ কৰা নহয়।

(vi) লোক-বিদ্যা-বিৰোধ—যি ভাব-প্ৰকাশ সমাজ, বিজ্ঞান প্ৰভৃতিৰ বিৰোধী।

গুণ আৰু দোষৰ আলোচনাৰ অন্তত বামনে অলঙ্কাৰৰ আলোচনাত প্ৰবৃত্ত হৈছে। তেওঁ দুটা অৰ্থত অলঙ্কাৰ শব্দটো ব্যৱহাৰ কৰিছে। ইয়াৰে এটা ব্যাপক আৰু আনটো সঙ্কুচিত। ব্যাপক অৰ্থত কাব্য-সৌন্দৰ্যকে অলঙ্কাৰ বোলা হৈছে (সৌন্দৰ্যমলঙ্কাৰঃ)। সঙ্কুচিত অৰ্থত শব্দটোৱে উপমা, যমক, দীপক প্ৰভৃতি ভিন ভিন অলঙ্কাৰবোৰ বুজায়। গুণ আৰু অলঙ্কাৰৰ মাজত থকা পাৰ্থক্যও বামনে স্পষ্ট ৰূপত প্ৰকাশ কৰিছে। ভামহে ভালকৈ গুণবোৰৰ সূত্ৰ দিয়া নাই, দণ্ডীয়ে গুণ আৰু অলঙ্কাৰ দুয়োটাই কাব্য-সৌন্দৰ্যৰ কাৰক বুলি কৈছে। তাৰোপৰি তেওঁ কৈছে যে গুণবোৰ বৈদৰ্ভ আৰু গৌড়ীয় মাৰ্গৰ স্বৰূপ নিৰ্ণয় কৰে কিন্তু অলঙ্কাৰবোৰ হ'লে দুয়োটা মাৰ্গতে ব্যৱহৃত হয়। বামনে গুণবোৰক কাব্য-মাধুৰ্যৰ কাৰক বুলি ব্যাখ্যা কৰিছে, কাৰণ গুণবোৰ থাকিলেহে কাব্য-সৌন্দৰ্য বৰ্দ্ধিত হয়। গুণ আৰু অলঙ্কাৰ দুয়োটাই শব্দ আৰু অৰ্থৰ বিশেষণ; তথাপি গুণ অলঙ্কাৰৰপৰা বেলেগ কাৰণ গুণে পোনপটীয়াকৈ কাব্য-সৌন্দৰ্যৰ সৃষ্টি কৰে আৰু অলঙ্কাৰে সেই সৌন্দৰ্য বঢ়ায় মাথোন। কাব্যশোভায়াঃ কৰ্তাৰো ধৰ্ম গুণাঃ। তদতিশয়-হেতবস্ত্বলংকাৰাঃ। পূৰ্বে নিত্যাঃ।[১৩] যমক, উপমা প্ৰভৃতি শব্দ আৰু অৰ্থালঙ্কাৰবোৰ কাব্য-সৌন্দৰ্য সৃষ্টি কৰিবলৈ সক্ষম নহয় আৰু এই গতিকে এইবোৰ অলঙ্কাৰ। আনহাতে ওজঃ, প্ৰসাদ প্ৰভৃতি গুণবোৰে নিজেই কবিতাৰ সৌন্দৰ্য সৃষ্টি কৰিবলৈ সক্ষম আৰু এই সক্ষমতাৰ কাৰণেই এইবোৰক গুণ বোলা হৈছে। আন কথাত কবলৈ গ'লে, গুণবোৰ নিত্য আৰু অপৰিহাৰ্য কাৰণ গুণৰ সহায় নোহোৱাকৈ কাব্য-সৌন্দৰ্য সম্ভৱ নহয় আৰু **কাব্যালঙ্কাৰসূত্ৰৰ** টীকাকাৰ গোপেন্দ্ৰ টিপ্পা ভূপালে কোৱাৰ দৰে অলঙ্কাৰবোৰ

১৩। কাব্যালঙ্কাৰসূত্ৰ—তৃতীয় অধ্যায়

হ'ল অনিত্য। এইজন টীকাকাৰে আকৌ এখোজ আগুৱাই গৈ কৈছে যে যেহেতু ওজঃ, প্ৰসাদ প্ৰভৃতিবোৰ গুণ, সেই হেতুকে কাব্যৰ আত্মাৰ লগত অবিচ্ছেদ্য ৰূপত থাকে আৰু যেহেতু যমক, উপমা প্ৰভৃতি অলঙ্কাৰহে, সেই হেতুকে সেইবোৰ বিচ্ছেদ্য ৰূপত থাকে কাব্য শৰীৰৰ লগত। গুণৰ দৰে অলঙ্কাৰ আৰু কাব্যৰ সম্বন্ধ অবিচ্ছেদ্য নহয়।[১৪] গতিকে গুণবোৰক কাব্যাত্মাৰ গুণ হিচাপে আৰু অলঙ্কাৰবোৰক কাব্য-শৰীৰৰ গুণ হিচাপে গ্ৰহণ কৰা হৈছে।

বামনৰ মতে কাব্য-সৌন্দৰ্য বৰ্দ্ধনৰ কাৰণে অলঙ্কাৰবোৰ অপৰিহাৰ্য নহয়। দণ্ডীয়ে হ'লে এইবোৰ অপৰিহাৰ্য বুলি বিবেচনা কৰিছে। বামনে ৰীতিৰ প্ৰতি নজৰ ৰখাৰ কাৰণে গুণৰ আৱশ্যকতাও বেছিকৈ উপলব্ধি কৰিছে কাৰণ গুণবোৰ ৰীতিৰ অঙ্গস্বৰূপ। কাব্যগুণ নাথাকিলে কাব্য কাব্য নামেৰেই অযোগ্য, কিন্তু আনহাতে অলঙ্কাৰ নোহোৱাকৈয়ে ভাল কাব্য ৰচিত হ'ব পাৰে। কাব্যিক আবেদন বঢ়োৱাৰ অৰ্থে মাথোন অলঙ্কাৰৰ আৱশ্যকতা আছে। "গুণ নোহোৱাকৈ অলঙ্কাৰে কবিতাৰ সৌন্দৰ্য সৃষ্টি কৰিব নোৱাৰে কিন্তু গুণে অলঙ্কাৰ নোহোৱাকৈ এই কাম কৰিব পাৰে।"[১৫]

১৪। "On the contrary *Ojas*, ***Prasāda*** etc. possess the capacity to effect the poetic beauty by themselves and consequently, obtain the status of the ***guṇa***. In other words ***guṇas*** are ***nitya***, essential, since without the help of ***guṇas*** the poetic beauty cannot be effected ; and the *Alaṃkāra* , Gopendra Tippa Bhupala, the commentator of ***kāvyālaṃkāra-sūtra***, points out, are ***anitya.*** This commentator goes a step further as he remarks that since *Ojas*, ***prasāda*** etc. are ***guṇas***, they reside in the soul in an inseparable relation and that since ***yamaka***, ***upamā*** etc. are *Alaṃkāras* , poetic figures, they reside in the body in a separable relation."

Indian Austhetic and Scienee of Language

—T. Chakravartty, Chapter V

১৫। "The *Alaṃkāra* without the ***guṇa*** cannot of itself produce the beauty of a poem but the latter can do so without the former."

—***History of Sanskrit Poetics***, Vol. II

অলঙ্কাৰবাদৰ তুলনাত ৰীতিবাদৰ উৎকৰ্ষ পৰিলক্ষিত হয়। ৰীতিবাদে কাব্যৰ মূল কথা জানিবলৈ চেষ্টা কৰে। তাৰোপৰি শব্দাৰ্থৰ 'সলনি অভিব্যঞ্জনাৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিয়াৰ বাবে উক্তি-বৈচিত্ৰ্যৰ ধাৰণাৰ বিকাশত ই যথেষ্ট সহায় কৰিছে। উক্তি-বৈচিত্ৰ্যৰ কথা আমি বক্ৰোক্তিজীৱিত গ্ৰন্থত পাওঁ।

ৰীতিবাদে গুণ আৰু অলঙ্কাৰৰ সহায়ত ভাবৰ ৰমণীয় প্ৰকাশৰ আৱশ্যকতা স্বীকাৰ কৰে। যদিও আধুনিক সমালোচকসকলে গুণবোৰক নিৰ্দিষ্ট কাব্য-শোভাকৰ বস্তু বুলি কব খোজে, তথাপি এইটো স্বীকাৰ নকৰি নোৱাৰি যে আটাইবোৰ গুণকে একত্ৰিত কৰি বিচাৰ কৰিলে দেখা যায় যে এইবোৰে এখন যথেষ্ট বহল ক্ষেত্ৰ দখল কৰি আছে—যি ক্ষেত্ৰৰ মাজত কবি-কল্পনায়ো মুক্তভাৱে বিচৰণ কৰাৰ সুবিধা পায়। কিন্তু ৰীতিবাদী লোকসকলৰ দোষ এইখিনিতেই যে তেওঁলোকে কবিৰ অন্তৰত থকা ভাবৰ উপস্থাপনৰ ক্ষেত্ৰত কবি-মানসত জাগি উঠা কৰ্মাভিনিবেশৰ প্ৰতি উদাসীনতাই প্ৰকাশ কৰে। ৰীতিবাদৰ সমৰ্থকসকলে সৃষ্টি-কৰ্মৰ সমস্যাটো অকল বিষয়গত দৃষ্টিভঙ্গীৰ পৰাহে বিচাৰ কৰিবলৈ যত্নপৰ হয়। পিছৰ কালত অকল কুন্তকেহে মনোধৰ্মী দিশৰ ওপৰত কিছু গুৰুত্ব দিছে।

ৰীতিবাদীসকলে ৰসৰ কথা অস্বীকাৰ নকৰে। তেওঁলোকে ৰসক অৰ্থ-গুণ কান্তিৰ অন্তৰ্গত কৰিছে। ভামহ আৰু দণ্ডীয়ে ৰসক কাব্যৰ একপ্ৰকাৰ গুণ বা অলঙ্কাৰ বুলি বিবেচনা কৰিছে। কিন্তু বামনে হলে ৰসৰ আৱশ্যকতা বুজি পাইছে। তিনিও প্ৰকাৰ ৰীতিৰ মাজত অৰ্থগুণ কান্তি থাকিব পাৰে কিন্তু বৈদৰ্ভী ৰীতিত ইয়াৰ উপস্থিতি অপৰিহাৰ্য। এই ৰীতিকেই সৰ্বোৎকৃষ্ট ৰীতি বুলি গ্ৰহণ কৰা হৈছে। কোনো কোনো সমালোচকে ভাবে যে বামন আছিল নাট্যপ্ৰেমী। গতিকে এইটো সম্ভৱ হব পাৰে যে ভৰতে উল্লেখ কৰা নাট্যৰসৰদ্বাৰা তেওঁ প্ৰভাৱান্বিত হৈছিল। তথাপি বামন তথা ৰীতিবাদী আলোচকসকলে কাব্যত ৰসেই সাৰবস্তু বুলি গণ্য নকৰে। ৰীতিবাদৰ প্ৰধানকৈ কাব্য-শৰীৰৰ লগতহে সম্বন্ধ। যদিও বামনে প্ৰকাশৰীতিৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিয়ে তথাপি কব লাগিব যে এনে ৰীতি কিছুমান নিৰ্দিষ্ট গুণ-সংযোগৰ ফল আৰু ই কবিৰ স্বতন্ত্ৰ আত্মপ্ৰকাশ নহয়। যি তত্ত্বই কাব্য-শৰীৰৰ বস্তু-ধৰ্মী বিশ্লেষণৰ প্ৰতিহে চকু ৰাখে, সেই তত্ত্বই অৱশেষত কাব্যবস্তুৰ সাৰাংশ

বিচাৰত প্ৰবৃত্ত হৈয়ো বিফল হোৱাটো স্বাভাৱিক। বামনে অৱশ্যে ৰীতিকেই কাব্যৰ আত্মা বুলি কৈছে। কিন্তু ভালকৈ পৰীক্ষা কৰি চালে দেখা যায় যে বামনে যিটো আত্মাৰ কথা কৈছে সেই আত্মাটো বহিৰঙ্গৰহে আত্মা। কবিৰ কল্পনাৰাজ্যত এটা কাব্যবস্তুও আছে। যেতিয়া এই কল্পনাই ৰূপ পায় তেতিয়া বস্তু আৰু ৰূপ দুয়োটাই এটা বস্তু ৰূপে উপস্থাপিত হয়। গতিকে যি তত্ত্বই কাব্যৰ মনোধৰ্মী আৰু বস্তুধৰ্মী দুয়োটা দিশৰে বিচাৰ নকৰে সেই তত্ত্বই কাব্য-স্বৰূপো ভালকৈ আৰু নিৰ্ভুলকৈ প্ৰকাশ কৰিব নোৱাৰে।

বামনে তিনিওটা ৰীতিক তিনিটা ভৌগোলিক অঞ্চলৰ নাম দিছে। এইটো কিছুমানে সমৰ্থন কৰিব পৰা নাই। বামনৰ আগেয়ে পৰম্পৰাগত হিচাপে বৈদৰ্ভী আৰু গৌড়ী ৰীতি প্ৰচলিত আছিল। এই পৰম্পৰাই নিশ্চয় বামনৰ ওপৰত প্ৰভাৱ পেলাইছিল আৰু ইয়াৰ কাৰণেই হয়তো তেওঁ ভৌগোলিক অঞ্চলৰ নামতে ৰীতিৰ নামকৰণ কৰাটো উচিত বুলি ভাবিছিল। কুন্তকে অৱশ্যে এনে নামকৰণৰ সমালোচনা কৰিছে। কোনো ভৌগোলিক অঞ্চলৰ নামত প্ৰকাশৰীতিৰ নামকৰণ কৰা অনুচিত; কাৰণ এইটো এক-প্ৰকাৰ অবিশ্বাস্য কথা যে এটা অঞ্চলৰ সকলো লেখকৰে ভঙ্গী একে ৰকমৰে হব। তাৰোপৰি, কোনো এটা ৰীতিৰ নামকৰণ কৰিব লাগিলে তাৰ মাজত থকা প্ৰধান লক্ষণবোৰৰ ভেটিতহে ই প্ৰতিষ্ঠিত হোৱা উচিত। বামনেও এইটো উপলব্ধি নকৰা নহয় কিয়নো তেওঁ স্বীকাৰ কৰিছে যে লেখকসকলৰ মাজত প্ৰকাশিত হোৱা সাধাৰণ লক্ষণবোৰৰ বাহিৰে কোনো দেশৰে কাব্য-ৰূপৰ ওপৰত একো প্ৰভাৱ নাই।

বামনৰ মতে কাব্যশোভাই হ'ল ইয়াৰ গুণ-নিৰ্ণায়ক মানদণ্ড। কাব্য-শোভা বঢ়াই তোলাৰ বাবে লাগে শব্দবোৰৰ সযত্ন বিন্যাস আৰু তাত থাকিব লাগে গুণালঙ্কাৰৰ সংযোগ। তাৰোপৰি অনুসৃত ৰীতিটো দোষমুক্ত হব লাগে।

বামনৰ গুণৰীতি মতবাদৰ কিছুমান লক্ষ্যণীয় বিশেষত্ব আছে। ইয়ে প্ৰকাশভঙ্গীৰ কিছুমান আৱশ্যকীয় লক্ষণ বিচাৰি উলিয়াবলৈ চেষ্টা কৰিছে আৰু এই চেষ্টাত আংশিকভাৱে হ'লেও বামন কৃতকাৰ্য হৈছে। অলঙ্কাৰবাদী আলোচকসকলে শব্দ আৰু তাৰ অৰ্থৰ প্ৰতি বিশেষ মনোযোগ দিছিল কিন্তু বামনে কাব্য-ৰচনাত প্ৰকাশভঙ্গীৰ আৱশ্যকতা উপলব্ধি কৰিছিল। বামনে

কৰ খোজে যে অকল অলঙ্কাৰ সংযোগৰ সহায়ত কাব্য ৰমণীয় কৰিব নোৱাৰি। কাব্য-সৌন্দৰ্য বিচাৰিলে প্ৰকাশভঙ্গী গুণযুক্ত আৰু দোষৰহিত হব লাগিব। অলঙ্কাৰবোৰে কাবিক আবেদনৰ গভীৰতা অনাতহে সহায় কৰে। বামনৰ মনত থকা ৰীতিৰ আদৰ্শই কাব্য-ৰচনাক দাৰ্শনিক, বৈজ্ঞানিক আদি ৰচনাৰপৰা পৃথককৈ দেখুৱাবলৈ সমৰ্থ হৈছে। "অলঙ্কাৰৰ সাৰ্বভৌমত্ব স্বীকাৰ কৰা অলঙ্কাৰবাদীসকলৰ মতৰ বিৰুদ্ধে বামনে মত প্ৰকাশ কৰি কৈছে যে অভিব্যঞ্জনাৰ সাৰবস্তু হ'ল গুণ আৰু ৰীতি আৰু সাহিত্যৰ শব্দাৰ্থৰ যি বিশেষ লক্ষণে কাব্যক সাধাৰণ ৰচনাৰপৰা বেলেগকৈ দেখুৱায়, গুণ-ৰীতিয়েই হ'ল সেই বিশেষ ধৰ্মৰ অধিকাৰী।"[১৬] বামনৰ মতে কাব্যসৃষ্টিৰ লক্ষ্য সৌন্দৰ্য; আৰু ৰচনা দোষমুক্ত আৰু গুণযুক্ত কৰিব পাৰিলেহে সৌন্দৰ্য-সৃষ্টি সম্ভব হয়। যি ৰীতিৰ মাজত গুণালঙ্কাৰৰ সংযোগ ঘটিছে সেই ৰীতিৰ মাজত দেখিবলৈ পোৱা যায় বিশেষত্ব। এই বিশেষত্বই কাব্যক আন সকলো ধৰণৰ ৰচনাৰপৰা পৃথককৈ দেখুৱায়।

বামনে গুণ আৰু অলঙ্কাৰৰ মাজত থকা পাৰ্থক্য দেখুৱাইছে কিন্তু ডঃ সুশীলকুমাৰ দেৰ মতে এই বিভাজন নন্দনতত্ত্বৰ ভেটিত প্ৰতিষ্ঠিত নহয়। গুণ আৰু অলঙ্কাৰ—এই দুয়োটাই হ'ল কাব্য-সৌন্দৰ্যৰ কাৰক। এইবাবে দণ্ডীয়ে এই দুয়োটাৰে মাজত কোনো পাৰ্থক্য দেখুৱাবলৈ যত্ন কৰা নাই কাৰণ তেওঁ জানে যে কাব্য-শোভাকৰ বস্তু হিচাপে এই দুটাৰ মাজত থকা পাৰ্থক্য নগণ্য। দণ্ডীৰ মত বেছি যুক্তিযুক্ত যেন লাগে কাৰণ এখন কাব্যত গুণ আৰু অলঙ্কাৰ দুয়োটা বস্তুৱেই অঙ্গীভূত হৈ পৰে। সুশীল-কুমাৰ দেই লিখিছে, "কাব্যৰ গুণ আৰু অলঙ্কাৰৰ ভিতৰত কোনটো পৰিহাৰ্য

১৬। "As opposed to the view of the exponents of the *Alaṃkāra* school maintaining the supremacy of *Alaṃkāra* in a poetic creation, Vāmana is of opinion that the essence of a poetic expression consists of the *Guṇa, Rīti* and as such the *viśeṣa* of the *Sāhitya* of the *Śabda* and the *Artha* that distinguishes the poetic *Sāhitya* from the ordinary *Sāhitya* is represented by *Guṇa Rīti*."

—*Indian Aesthetics and Science of Language*—Chapter IV

আৰু কোনটো অপৰিহাৰ্য—এই প্ৰশ্নৰ আৱশ্যকতা ন্যায় নাইবা তেনে ধৰণৰ শাস্ত্ৰত কিছু পৰিমাণে থাকিব পাৰে কিন্তু কাব্যিক উপলব্ধিৰ ক্ষেত্ৰত ইয়াৰ আৱশ্যকতা নাই; কাৰণ কোনো এটা অভিব্যঞ্জনাত গুণবোৰ যেনেকৈ অপৰিহাৰ্য অংশ, অলঙ্কাৰবোৰো তেনে অংশ। কাব্যিক অনুভৱৰ লগত প্ৰকাশভঙ্গীটোৰ সম্বন্ধ অঙ্গাঙ্গী আৰু ই গতানুগতিক সংযোগ নহয়। যেহেতু প্ৰত্যেক অভিব্যঞ্জনাতে আৱশ্যকীয় গুণ আৰু অলঙ্কাৰবোৰ আপোনা-আপুনিয়ে নিৰ্বাচিত হয়, সেই হেতুকে এইটো স্পষ্টকৈ নিৰ্দেশ দিয়া নাযায় যে কোনো বিশেষ ভঙ্গীত এইটো থকা উচিত আৰু সেইটো থকা অনুচিত। যদি অভিব্যঞ্জনা প্ৰকৃত অভিব্যঞ্জনা হয় তেন্তে ই সাৰ্থক। নন্দনতাত্ত্বিক বিচাৰত সাৰ্থকতাৰ মধ্যবৰ্তী স্তৰ থাকিব নোৱাৰে।"[১৭] গতিকে কুন্তকে কৈছে যে কবিৰ অন্তৰ্দৃষ্টিৰ লগত যেতিয়া গুণ, ৰীতি আৰু অলঙ্কাৰবোৰ সম্পৰ্কযুক্ত হয় তেতিয়াহে সেইবোৰ সাৰ্থক বোলা যায়। কাব্যিক অভিব্যঞ্জনা গতানুগতিক ভাগত বিভক্ত কৰিব খোজা কাৰ্যৰ মাজত থাকে কবিভেদে অভিব্যঞ্জনাৰ ভেদ নাইবা এজন কবিৰে ক্ষেত্ৰত কথাবস্তুৰ অনুৰূপ প্ৰকাশভঙ্গীৰ ভেদৰ অস্বীকাৰ। এই ক্ষেত্ৰত দণ্ডীয়ে যেতিয়া কয় যে যিমানেই কবি সিমানেই মাৰ্গ হব পাৰে, তেতিয়া তেওঁৰ এনে উক্তি বিশেষভাবে প্ৰণিধান-

১৭। "The distinction again between literary qualities and rhetorical ornaments as essential and non essential may be of some use in logical and normative analysis but not in aesthetic realisation; for, given a particular expression, the qualities are as much integral parts of it as figures of speech. The expression should be taken not as a mechanic, but as an organic whole in relation to the poetic intuition. As each individual expression automatically selects its own appropriate qualities and ornaments, it cannot be definitely laid down that a particular expression should possess this and should not possess that. If expression is expression, it is successful; there cannot be any question of intermediate degrees of success in aesthetic estimate."

—*The Problem of Poetic Expression*

যোগ্য। এজন আধুনিক সমালোচকে কাব্যিক অভিব্যঞ্জনাক কিছুমান নিৰ্দিষ্ট নিয়মৰ সহায়ত বিভাজন কৰাৰ চেষ্টা যে অসাৰ্থক চেষ্টা—এই কথা সহজতে বুজি পায়। প্ৰাচীন সংস্কৃত আলঙ্কাৰিকসকলে বস্তুতঃ সৃষ্টি কৰ্মত কবিমানসৰ বিশ্লেষণৰ প্ৰতি উদাসীনতা দেখুৱাই কিছুমান ধৰাবন্ধা গুণৰ সহায়ত প্ৰকাশভঙ্গীৰ বাহ্যিক ৰূপ সমৃদ্ধ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছিল। ইয়াৰ ফলত কাব্যৰ সামগ্ৰিক ৰূপটো তেওঁলোকৰ হাতত ধৰা দিয়া নাছিল।

বামনৰ পৰবৰ্তী কালত ৰীতিৰ সংখ্যা বঢ়োৱাৰ চেষ্টা চলিছিল। ৰীতি সম্বন্ধে ৰুদ্ৰটৰ ধাৰণা কিছু বেলেগ। এই শব্দটো তেওঁ যুক্ত শব্দৰ ব্যৱহাৰত প্ৰয়োগ কৰিছে। তেওঁৰ ধাৰণাটো **ধ্বন্যালোকৰ** মাজত পোৱা সংঘটনাৰ ধাৰণাৰ লগত একে ধৰণৰ। বামনৰ ৰীতি-সংখ্যাৰ লগত তেওঁ আন এটা ৰীতিৰ নাম যোগ দিছে। এইটোৰ নাম লাটি। বিশ্বনাথেও এই মত গ্ৰহণ কৰিছে। আনহাতে ভোজে ছটা ৰীতিৰ উল্লেখ কৰিছে। এই কেইটা হল বৈদৰ্ভী, গৌড়ী, পাঞ্চালী, লাটি, মাগধি আৰু আবন্তিকা। কিন্তু ৰীতিৰ সংখ্যা বঢ়াই গৈ থাকিলেও মূল সমস্যাৰ সমাধান নহয় কাৰণ প্ৰকাশ-ভঙ্গীৰ বিচাৰ কাব্যিক সহজানুভূতিৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতহে হব লাগে। ৰীতিবাদী আলোচকসকলে এইটো কৰা নাই। যদিও তেওঁলোকে কবি-প্ৰতিভাৰ কথা কয়, তথাপি তেওঁলোকে ইয়াৰ স্বতন্ত্ৰ সৃষ্টিধৰ্মিতাক নিয়ন্ত্ৰিত কৰিব খোজে। গতিকে তেওঁলোকে কবি-প্ৰতিভাৰ লগত ৰীতিৰ সম্পৰ্ক স্থাপন কৰিব নোৱাৰে।

বামনৰ পিছৰ আলোচকসকলৰ ওপৰত ৰীতিবাদে আশানুৰূপ প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিব নোৱাৰিলে। কোনো পৰবৰ্তী আলঙ্কাৰিকে ৰীতিবাদৰ আদৰ্শ সামগ্ৰিকভাৱে গ্ৰহণ কৰা নাই। মম্মট ভট্ট, হেমচন্দ্ৰ প্ৰভৃতি আলোচক-সকলে ৰীতি-তত্ত্বৰ চোকা সমালোচনা কৰিছে। অভিনৱ গুপ্তই কব খোজে যে যেহেতু গুণ আৰু অলঙ্কাৰ ৰীতিৰ মুখ্য উপাদান সেই হেতুকে এই দুটা বস্তুক এৰি ইয়াৰ কোনো অস্তিত্বই নাই। আনন্দবৰ্ধনে হ'লে ভাবে যে ৰীতিবাদে কাব্যৰ স্বৰূপ বুজিবলৈ চেষ্টা কৰিছিল কিন্তু তেওঁ হ'লে ৰীতিবাদৰ আদৰ্শেৰে প্ৰভাৱান্বিত নহ'ল। তথাপি ৰীতিবাদৰ কিছুমান মৌলিক কথা পৰবৰ্তী কালৰ তত্ত্বসমূহৰ মাজত সোমাই পৰিছে। ৰসবাদী আলোচকসকলে

ৰসসৃষ্টিৰ সহায়ক হিচাপে ৰীতিৰ আদর্শ গ্রহণ কৰিছে। এওঁলোকৰ হাতত ৰীতিৰ আদর্শ ৰসৰ আদর্শৰ তলতীয়া হৈ পৰিছে। অকল কুন্তকেহে পৰোক্ষ-ভাৱে গুণৰীতিবাদৰ আদর্শৰ দিশত মূল্যবান বৰঙণি যোগাইছে। তেৱেঁই বোধহয় একমাত্র আলোচক যিজনে কবিৰ সৃষ্টিধর্মী কার্যৰ লগত সম্পর্ক ৰক্ষা কৰি কাব্যকথা বুজিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। বামনৰ আলোচনাৰ মাজত থকা কিছুমান দোষ-ত্রুটিবো তেওঁ সংশোধন কৰিছে। তেওঁ দণ্ডীৰ দৰে ৰীতিৰ সলনি মার্গ শব্দহে ব্যৱহাৰ কৰা দেখা যায়। ভৌগোলিক অঞ্চলৰ নামত ৰীতিৰ নামকৰণ কৰাৰ আদর্শ তেওঁ পৰিত্যাগ কৰিছে। কুন্তকৰ মতেও মার্গৰ সংখ্যা তিনি। এইবোৰৰ নাম হ'ল সুকুমাৰ মার্গ, বিচিত্র মার্গ আৰু মধ্যম মার্গ।

কুন্তকে দুই শ্রেণী গুণৰ কথা কৈছে; ইয়াৰে এক শ্রেণী সুকুমাৰ মার্গৰ কাৰণে আৰু আন শ্রেণী বিচিত্র মার্গৰ বাবে। প্রত্যেক মার্গৰ কাৰণে চাৰিটাকৈ বেলেগ বেলেগ গুণৰ উল্লেখ কৰাৰ উপৰিও তেওঁ এই দুটা মার্গৰ প্রত্যেকটোৰ কাৰণে আন দুটা গুণৰ কথা কৈছে। এই গুণ দুটা হ'ল সৌভাগ্য আৰু ঔচিত্য। দেখা যায়, কুন্তকে প্রত্যেক মার্গৰে ক্ষেত্রত গুণবোৰৰ উচিত ব্যৱহাৰৰ প্রতি চকু ৰখাৰ আৱশ্যকতা স্বীকাৰ কৰিছে। তথাপি গুণ-ৰীতি প্রত্যয়ে নাইবা কুন্তকৰ মার্গৰ আদর্শই পিছৰ যুগত সমাদৰ লাভ নকৰিলে। গুণৰীতি তত্ত্বৰ মাজত অলঙ্কাৰবাদৰ প্রায় সকলোবোৰ ত্রুটিকে দেখিবলৈ পোৱা যায়। এইবাবে, পিছৰ যুগৰ লেখক-সকলৰ অধিকাংশই ৰস-ধ্বনিতত্ত্বৰ প্রতি আকৃষ্ট হৈ পৰিল আৰু বামনে যেনে আদর্শৰ বশৱর্তী হৈ গুণ-ৰীতিতত্ত্ব উদ্ভাৱন কৰিছিল সেই আদর্শৰ পিছত খোজ লবলৈ কেৱে নাহিল।

নৱম অধ্যায়

ৰসতত্ত্ব

ৰসতত্ত্বৰ প্ৰথম প্ৰবৰ্তক হল ভৰত। তেওঁ নাটকীয় কবিতাৰ মাজত ৰসৰ আদৰ্শ প্ৰয়োগ কৰি নাটকৰ ক্ষেত্ৰত ইয়াৰ আৱশ্যকতা বিবৰি কয়। ভৰতৰ ৰসসূত্ৰ হল "বিভাবানুভাবব্যভিচাৰিসংযোগাৎ ৰসনিষ্পত্তিঃ"। পণ্ডিত-সকলে এই সূত্ৰটো বেলেগ বেলেগ ধৰণে ব্যাখ্যা কৰিছে।

এইটো অনুমান হয় যে ৰসতত্ত্ব আৰু অলঙ্কাৰবাদ অতীতত কিছু কাললৈ ওচৰা-ওচৰিকৈ আছিল কিন্তু কাব্যতত্ত্ব আলোচকসকলে ৰসতত্ত্বৰ আদৰ্শ চকুৰ আগত নৰথাকৈ স্বতন্ত্ৰভাৱে কাব্যৰ আলোচনাত ব্ৰতী হৈছিল। এই আলোচকসকলে অলঙ্কৃত প্ৰকাশভঙ্গীৰ প্ৰতি আকৃষ্ট হৈ ভাবিছিল যে গুণ আৰু অলঙ্কাৰৰ সহায়তহে কাব্য-সৌন্দৰ্য বৰ্ধন কৰা যায়।

কাব্যতত্ত্বৰ প্ৰথম লেখত লবলগীয়া আলোচক ভামহে বক্ৰোক্তিকে কাব্য-ৰচনাৰ মূল ভেটি বুলি ভাবিছিল। গতানুগতিক প্ৰকাশভঙ্গীৰ মাজত কাব্যিক আবেদন নাই আৰু এই বাবে কবিতাৰ ক্ষেত্ৰত সাধাৰণ বাক্‌ভঙ্গীৰ সলনি কিছু পৰিমাণে বক্ৰ উক্তিৰ আৱশ্যক। এনে বক্ৰতা গুণ আৰু অলঙ্কাৰ প্ৰয়োগৰ ফল আৰু ইয়ে কাব্যশৰীৰৰ শোভাবৰ্ধন কৰি সহৃদয় জনক আকৰ্ষণ কৰে। ভামহৰ বিশ্লেষণত ৰসৰ স্থান তেনেই গৌণ। ৰসকো এক প্ৰকাৰ অলঙ্কাৰ বুলিহে তেওঁ বিবেচনা কৰিছে।

ভামহৰ পিছত প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰা আলোচক হ'ল দণ্ডী। ভালেমান আলোচকৰ মতে দণ্ডীৰ লেখাতো ৰসে মুখ্য স্থান অধিকাৰ কৰা নাই। তথাপি ৰসৰ আদৰ্শৰ লগত যে তেওঁৰ ভাল পৰিচয় আছিল, এই কথাৰ প্ৰমাণ পোৱা যায়। তেওঁ আঠোটা ৰসৰ নাম উল্লেখ কৰিছে। ভট্টলোল্লটৰ দৰে তেৱোঁ কব খোজে যে ৰস হ'ল স্থায়ী ভাবৰে পৰিণত অৱস্থা। অলঙ্কাৰৰ ওপৰত বেছি গুৰুত্ব দিয়া কাৰণে তেওঁৰ ৰচনাৰ মাজতো ৰসৰ স্থান মুখ্য হব পৰা নাই।

কাব্যালঙ্কাৰ নামৰ পুথিৰ এটা শ্লোকত উদ্ভটে ৰসক কাব্যৰ আত্মা বুলি কৈছে যদিও পণ্ডিতসকলে ভাবে যে শ্লোকটো উদ্ভটৰদ্বাৰা ৰচিত নহয়, কাৰণ প্ৰসঙ্গৰ লগত এনে উক্তিৰ মিল সমূলি নাই। সুশীলকুমাৰ দেই, *The Theory of Rasa* নামৰ ৰচনাত এনেদৰে লিখিছে—আলোচ্য শ্লোকটো যদি উদ্ভটৰ হয়ো তথাপি ইয়াক এটা প্ৰসঙ্গহীন উক্তি বুলি লোৱাই উচিত কাৰণ তেওঁৰ মতবাদৰ লগত ইয়াৰ মিল নাই, যদিও প্ৰতিহাৰেন্দুৰাজে নিজৰ অভিমত উদ্ভটৰ লেখাৰ মাজত প্ৰক্ষেপ কৰি ইয়াৰ বাবে ঠাই উলিয়াই লব পাৰে। এইটো সঁচা কথা যে ৰসতত্ত্বৰ লগত উদ্ভটৰ কোনো এটা ৰূপত আত্মীয় পৰিচয় আছে। বিভাব, স্থায়িভাব, সঞ্চাৰিভাব আৰু অনুভাব আদি পাৰিভাষিক শব্দবোৰৰ লগতো তেওঁৰ পৰিচয় ঘনিষ্ঠ। তাৰোপৰি, ভৰতে উল্লেখ কৰা আঠোটা ৰসৰ উপৰিও তেওঁ শান্তৰস সংযোগ কৰিছে কিন্তু এই সকলোবোৰ অলঙ্কাৰৰ গুণ হিচাপেহে ব্যৱহৃত হৈছে। আন কথাত কবলৈ গলে, ৰসক নিজৰ আভ্যন্তৰীণ মূল্যৰ বাবে ইয়াত বিচাৰ কৰা হোৱা নাই, বিচাৰ কৰা হৈছে এই বুলিয়েই যে ৰসে বিশেষ বিশেষ অলঙ্কাৰৰ ৰমণীয়তা বঢায়।[১] ইয়াৰপৰা বুজা যায় যে উদ্ভটৰ আলোচনাৰ মাজতো ৰসৰ স্থান মুখ্য নহয়।

১। "Even if the verse in question be Udbhata's, it should be taken as one of his *Obiter dicta*, which does not fit in well with the system as a whole, although Pratihārendurāja would probably find a place for it by reading into Udbhata, as he does, his own views about *rasa*. It is true that Udbhata betrays a closer acquaintance with the Rasa-theory in some form or other and its technicalities using terms like *Vibhāva*, *Sthāyin*, *Sancārin* and *Anubhāva* and enumerating after Bharata the eight orthodox *rasas* with the addition of a ninth *Śānta* in the category; but all this is taken into account as an embellishment of the expressed figure or, in other words, *Rasa* is not considered for its own sake, but because it helps to emphasise and constitute the charm of a particular figure."

বামনে ৰীতিকেই কাব্যৰ আত্মা বুলি কৈছে। বিশিষ্ট পদৰচনাই হ'ল ৰীতি। গুণ আৰু অলঙ্কাৰে এনে বিশিষ্টতা নিৰূপিত কৰে। বামনৰ মতে গুণবোৰ নিত্য আৰু অলঙ্কাৰবোৰ অনিত্য। তেওঁ ৰসক অৰ্থগুণ কান্তিৰ অন্তৰ্গত কৰিছে। ভামহ, দণ্ডী আৰু উদ্ভটৰ তুলনাত বামনে ৰসক উচ্চ স্থান দিছে কাৰণ তেওঁ ইয়াক অৰ্থগুণ কান্তিৰ অপৰিহাৰ্য অঙ্গ বুলি স্বীকাৰ কৰিছে। তথাপি বামনে কাব্যত ৰস অপৰিহাৰ্য বুলি নাভাবে কাৰণ তেওঁৰ মতে ৰীতিয়েহে কাব্যৰ মান নিৰ্ণয় কৰিবলৈ সক্ষম।

প্ৰাচীন আলঙ্কাৰিকসকলৰ ভিতৰত অকল ৰুদ্ৰটেহে তেওঁৰ পুথি কাব্যালঙ্কাৰৰ দুটা অধ্যায়ত ৰসৰ বৰ্ণনামূলক আলোচনা সন্নিবিষ্ট কৰিছে। সন্দেহ নাই, যে ৰস সম্বন্ধে তেওঁৰ ধাৰণা আন সমসাময়িক কাব্যতত্ত্ব-আলোচকসকলৰ ধাৰণাতকৈ বেছি স্পষ্ট। তথাপি এইজন আলোচকেও ৰসৰ তত্ত্বীয় আলোচনা কৰিবলৈ আগবঢ়া নাই আৰু পুথিৰ কোনো খণ্ডতে কাব্যৰ মাজত ৰসৰ অপৰিহাৰ্যতা স্বীকাৰ কৰাও নাই। তাৰোপৰি, তেওঁৰ পুথিত যোলটা অধ্যায়ৰ ভিতৰত অকল দুটা অধ্যায়তহে ৰসৰ বিচাৰ কৰিবলৈ যত্ন কৰা হৈছে। তেওঁৰ পুথিৰ সৰহ অংশতে আছে অলঙ্কাৰবোৰৰ আলোচনা আৰু তাৰ দৃষ্টান্ত। ওপৰৰ কথাখিনিৰপৰা এইটো প্ৰমাণিত হয় যে যদিও ৰুদ্ৰটে কিছু পৰিমাণে ৰসৰ বহল আলোচনা কৰিছে, তথাপি পুথিত আলোচনা কৰা বিষয়সমূহৰপৰা এইটো বুজা যায় যে তেওঁৰ আগত ৰসবাদৰ আদৰ্শৰ সলনি অলঙ্কাৰবাদৰ আদৰ্শহে আছে। ৰুদ্ৰটৰ ধাৰণা অনুসৰি ৰস হ'ল সৌন্দৰ্য আদিৰদৰে এটা প্ৰাকৃতিক গুণ (ৰসস্তু সৌন্দৰ্যাদয় ইব সহজাঃ)। গতিকে ৰুদ্ৰটেও ৰসক কাব্যৰ অঙ্গীভূত কৰিবলৈ চেষ্টা কৰা চকুত নপৰে।

নৱম শতিকাত প্ৰসিদ্ধি লাভ কৰা আনন্দবৰ্ধনৰ **ধ্বন্যালোক** নামৰ পুথিতেই পোন প্ৰথম বাৰৰ কাৰণে কাব্যৰ ক্ষেত্ৰত ৰস অপৰিহাৰ্য বুলি প্ৰকাশ কৰা মত আমাৰ চকুত পৰে। যি ৰসৰ আৱশ্যকতা ভৰতে নাটকৰ ক্ষেত্ৰত স্বীকাৰ কৰিছে সেই ৰস যে কাব্যৰ ক্ষেত্ৰতো আৱশ্যক—এই কথা আনন্দবৰ্ধনৰ মনীষা আৰু অভিনব গুপ্তৰ বিশ্লেষণ-ক্ষমতাই সুপ্ৰতিষ্ঠিত কৰিবলৈ সক্ষম হয়। যদিও ভৰতেই ৰসতত্ত্বৰ বিচাৰ আৰম্ভ কৰি নাটকত ইয়াৰ আৱশ্যকতাৰ বিষয়ে আলোচনা কৰিছিল, তথাপি কাব্যতত্ত্বৰ মাজলৈ ইয়াক সম্প্ৰসাৰিত কৰাৰ গৌৰব আনন্দবৰ্ধন আৰু অভিনব গুপ্তৰ প্ৰাপ্য।

কাব্যত ৰসতত্ত্বৰ আৱশ্যকতা স্বীকৃত হোৱাৰ পিছত গুণ আৰু অলঙ্কাৰৰ আলোচনাৰ ওপৰত গুৰুত্ব আৰোপ কৰাৰ সলনি ইয়াৰ আবেদন-ক্ষমতাৰ প্ৰতি আলোচকসকল বেছিকৈ আকৃষ্ট হৈ পৰিল। এইদৰে বস্তুধৰ্মী সত্তাৰ সলনি কাব্যৰ মনোধৰ্মী উপাদানৰ প্ৰতি সহৃদয়জনৰ আকৰ্ষণ বাঢ়িল।

ধ্বনিতত্ত্বত ৰসক কাব্যৰ অঙ্গীভূত কৰি লোৱা হৈছে। আনন্দবৰ্ধনে কয় যে বিভাৱ, অনুভাব আৰু ব্যভিচাৰিভাবৰ সংযোগে ৰস ব্যঞ্জিত কৰে। ৰস সহৃদয় জনৰ চেতনাৰ বাহিৰত থকা কোনো পাৰ্থিব বস্তু নহয়। ৰসানুভূতিৰ মাজত আছে আনন্দ কিন্তু এই আনন্দ লৌকিক জীৱনত লাভ কৰা আনন্দ নহয়।

ৰসতত্ত্বৰ আলোচনা-প্ৰসঙ্গত আমি কেইটামান পাৰিভাষিক শব্দ পাওঁ। শব্দ কেইটা হল—বিভাব, অনুভাব, ব্যভিচাৰিভাব আৰু সাত্ত্বিকভাব। ৰসতত্ত্বৰ সম্যক জ্ঞানৰ কাৰণে এই শব্দ কেইটাৰ অভিপ্ৰেত অৰ্থ বুজাৰ একান্ত আৱশ্যক। গতিকে কাব্যলৈ সম্প্ৰসাৰিত কৰা ৰসতত্ত্বৰ বিশ্লেষণ কৰিবলৈ যোৱাৰ আগতে ভৰতৰ পিছত এই কেইটাক কেনেভাৱে ব্যাখ্যা কৰা হৈছিল, তাৰ বিচাৰ কৰি চোৱা যাওক।

ভৰতে ভাবকেই ৰসৰ ভেটি বুলি গ্ৰহণ কৰিছে। আঙ্গিক, বাচিক আৰু সাত্ত্বিক অভিনয়ৰ যোগেদি ভাবে কাব্যাৰ্থৰ বোধ জন্মায়। "যেতিয়া বিভাব আৰু অনুভাবৰ দ্বাৰা উপস্থাপিত অৰ্থ দৰ্শকৰ অন্তৰত বিস্তৃত হৈ পৰে তেতিয়া তাক ভাব বোলা হয়।[২] ভৰতৰ মতে ভাব তিনি শ্ৰেণীৰ—স্থায়িভাব, ব্যভিচাৰিভাব আৰু সাত্ত্বিকভাব। এই ভাববোৰৰ যোগেদি কাব্যাৰ্থৰ জ্ঞান লাভ হয়। তথাপি তেওঁ কব খোজে যে বিভাব, অনুভাব আৰু ব্যভিচাৰিভাবৰে সৈতে সংযুক্ত হৈ অকল স্থায়িভাবেইহে ৰসত্বপ্ৰাপ্ত হব পাৰে। ভৰতে ব্যভিচাৰী ভাবৰপৰা স্থায়িভাবক স্পষ্টভাৱে বেলেগকৈ দেখুওৱা নাই, কিন্তু পিছৰ আলঙ্কাৰিকসকলে এই পাৰ্থক্য ভালকৈ প্ৰকাশ কৰিছে। এই আলঙ্কাৰিকসকলৰ মতে স্থায়িভাব মনৰ মাজত সদায় স্থায়ি-ভাৱে থকা কিছুমান ভাব যিবোৰ লৌকিক বা আন কাৰণত উদ্বুদ্ধ হৈ

২। নাট্যশাস্ত্ৰ—সপ্তম অধ্যায়।

উঠিব পাৰে। আন হাতে ব্যভিচাৰিভাববোৰ মনত স্থায়িভাৱে নাথাকে কিন্তু চঞ্চলভাৱে এইবোৰে মনৰ মাজত অহা-যোৱা কৰে। স্থায়িভাবৰ অভিজ্ঞতা লাভ কৰাৰ সময়ত এইবোৰ বিজুলীৰ দৰে মনৰ 'মাজেদি অহা-যোৱা কৰি থাকে। তলত দিয়া ধৰণে অভিনৱ গুপ্তই এই দুই শ্ৰেণী ভাবৰ মাজত থকা পাৰ্থক্য দেখুৱাবলৈ যত্ন কৰিছে। স্থায়িভাববোৰ প্ৰত্যেক মানুহৰ অন্তৰতে সদায় সুষুপ্ত অৱস্থাত থাকে। এই ভাববোৰ কিছুমান কাৰণৰ দ্বাৰা উদ্বুদ্ধ হব পাৰে, কিন্তু এই কাৰণবোৰ নোহোৱা হলে ভাববোৰ পুনৰাই পূৰ্বৰ অৱস্থালৈ ঘূৰি যায়। যেতিয়ালৈকে উদ্বোধক কাৰণবোৰ থাকে তেতিয়ালৈকে মাথোন ব্যভিচাৰিভাববোৰৰ অবস্থান অনুভূত হয়, কিন্তু কাৰণবোৰ আঁতৰি যোৱাৰ পিছত এনে ভাববোৰ মনৰ মাজত নাথাকে। স্থায়িভাববোৰ জন্মৰ দিনতে লাভ কৰা চিৰস্থায়ী মানসিক অৱস্থা আৰু এনেবোৰ অৱস্থাৰ অবস্থিতি জীৱনৰ শেষ বিন্দুলৈকে থাকে। এটা কেচুৱাক আমনি দিলেও কেচুৱাটোৱে খঙ প্ৰকাশ কৰে। এজন ডেকা লৰাই স্বভাৱতে এজনী ছোৱালীক ভাল পায়। এইদৰে এটা ভয়ঙ্কৰ দৃশ্য দেখা পালে সকলো মানুহেই আতঙ্কিত হয় নাইবা বিস্ময়ৰ বস্তু দেখিলে বিস্মিত হয়। এই সকলোবোৰ কথাই নিশ্চিতভাৱে প্ৰমাণ কৰে যে মানৱ-অন্তৰত ৰতি, হাস, শোক, ক্ৰোধ, উৎসাহ, ভয়, জুগুপ্সা আৰু বিস্ময় প্ৰভৃতি ভাববোৰ স্থায়িভাৱে থাকে। এই আঠোটাই হ'ল ভৰতে উল্লেখ কৰা স্থায়িভাব। অভিনৱ গুপ্তই ভৰতৰ ভাব-সংখ্যাৰ লগত শম নামৰ স্থায়িভাব সংযোগ কৰি এনে ভাবৰ সংখ্যা নটালৈ বঢ়াইছে। ডঃ ৰমাৰঞ্জন মুখাৰ্জীয়ে অভিনৱ গুপ্তৰ মতে স্থায়িভাব আৰু ব্যভিচাৰিভাবৰ মাজত থকা সম্বন্ধটো তলত দিয়া ধৰণে প্ৰকাশ কৰিছে। অভিনৱ গুপ্তই প্ৰকাশ কৰিছে যে স্থায়িভাববোৰ যেন কিছুমান ৰঙীন জ'ৰী। এই জ'ৰী-ডালেৰে বিভিন্ন ৰঙৰ শিলৰ সদৃশ ব্যভিচাৰিভাববোৰক সংযুক্ত কৰা হৈছে। এতিয়া শিলৰ টুকুৰাবোৰৰ ওপৰত ৰঙীন জ'ৰীৰ প্ৰতিবিম্ব পৰাৰ দৰে স্থায়িভাববোৰে ব্যভিচাৰিভাব-বোৰক প্ৰভাৱান্বিত কৰে। আন হাতে বিভিন্ন ৰঙৰ শিলৰ টুকুৰাবোৰৰ উজ্জ্বলতায়ো শিলবোৰক সংযোগ কৰা জ'ৰীডাল উজ্জ্বল কৰি তোলে। এইদৰে ব্যভিচাৰিভাববোৰেও স্থায়িভাববোৰক অনুৰঞ্জিত কৰি সেই-

ৰোৰক উপভোগ্য কৰি তোলে।[৩] ধনঞ্জয়ে তেওঁৰ পুথি দশৰূপকত স্থায়ি-ভাৱক সমুদ্রৰ লগত তুলনা কৰিছে যিটো সমুদ্রই ঢৌৰে তাড়িত হোৱা সত্ত্বেও কেতিয়াও আত্মভাব পৰিত্যাগ নকৰে।[৪]

ডঃ পি. ভি. কানেয়ে তেওঁৰ *History of Sanskrit Poetics* পুথিত মনোবিজ্ঞানৰ ভেটিত ৰসতত্ত্ব প্রতিষ্ঠিত হয় নে নহয় তাৰ বিচাৰত প্রবৃত্ত হৈছে। তেওঁ কয় যে ৰসবাদী আলোচকসকলে সকলো মানুহৰ অন্তৰত আঠোটা বা নটা ভাৱেই আছে বুলি কোৱা কথাটো আৰু আধুনিক মনোবিজ্ঞানৰ পণ্ডিতসকলৰ সিদ্ধান্তৰ লগত তুলনা কৰি তেওঁলোকে শোক আৰু এটা দুটা ভাবক স্থায়িভাব বুলি গ্রহণ কৰা কার্যটো ভুল বুলি কোৱা অনুচিত হব। আলঙ্কাৰিকসকলৰ তত্ত্ব হ'ল যে নাট্যাভিনয়ৰ ফল স্বৰূপে দর্শকসকলে এক প্রকাৰ আনন্দ-ঘন অৱস্থাৰ অভিজ্ঞতা লাভ কৰে, যি আনন্দৰ মাজত বেদনাৰ স্পর্শ নাই। ৰতি, শোক প্রভৃতি বিভিন্ন স্থায়িভাব উদ্বুদ্ধ হোৱাৰ ফলত এই অভিজ্ঞতা বিভিন্ন ধৰণে অনুভূত হয়।...কাব্য-তত্ত্বৰ মূল কথা হ'ল এয়ে যে জগতত একোৱেই কুৎসিৎ নহয় আৰু যেতিয়া নাট্যকাৰ নাইবা কবিয়ে কল্পনা-সহায়ত ইয়াক প্রকাশ কৰে আৰু দর্শক বা পাঠকে নাটকত বা কাব্যত সৃষ্টি হোৱা অপার্থিব অৱস্থাটো দৃষ্টিগোচৰ কৰে তেতিয়া সকলো সৌন্দর্যমণ্ডিত হয়।[৫]

৩। Abhinava Gupta remarks, "the *sthāyibhāvas* are so many coloured strings to which remain sparsly tied the *Vyabhicāribhābas* having their parallels in stones of different hue; just as the colour of the string is reflected on the stones, similarly the *sthāyibhāvas* influence considerably the *vyabhicāribhāvas*; then again, as the stones of different shades tinge the intervening threads with their attractive hues, similarly the *vyabhicāribhāvas* in their turn inflence the *sthāyibhāvas* and render them relishable."

—*Literary Criticism in Ancient India*, IV

৪। বিৰুদ্ধৈৰবিৰুদ্ধৈৰ্বা ভাবৈৰ্বিচ্ছিদ্যতে ন যঃ।
আত্মভাবং নয়ত্যন্যান্ স স্থায়ী লবণাকৰঃ॥ —চতুর্থ অধ্যায়

৫। It would not be proper to say that the Rasa-Theorists

এইটো সঁচা কথা যে প্ৰাচীন ভাৰতীয় আলঙ্কাৰিকসকলে মনৰ সূক্ষ্ম বিশ্লেষণৰ সহায়ত এটা মনোবৈজ্ঞানিক তত্ত্বৰ প্ৰতিষ্ঠা কৰিব খোজা নাছিল। ৰসবাদী আলোচকসকলৰ চকুৰ আগত আছিল নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতাৰ আদৰ্শ। এনে অভিজ্ঞতাৰ বিশ্লেষণ কৰিবলৈ গৈ তেওঁলোকে আঠোটা বা নটা স্থায়িভাবৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিছে কিয়নো এই প্ৰধান ভাববোৰৰ সহায়ত অভিজ্ঞতাটো বুজিবপৰা যায়। আলোচকসকলে মনৰ কেইটামান দিশৰ প্ৰতিহে চকু ৰাখিছে কাৰণ এই দিশবোৰৰ নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতাৰ লগত সম্বন্ধ আছে। এই ফালৰপৰা চালে মনোবৈজ্ঞানিক দিশৰপৰাও আলঙ্কাৰিক-সকলৰ বিচাৰ অভ্ৰান্ত বুলি কব লাগিব। অভিনব গুপ্তই কৈছিল যে প্ৰাচীনসকলে উল্লেখকৰা স্থায়িভাববোৰ মনোবিজ্ঞান-সম্মত কাৰণ এইবোৰৰ আলমত অলৌকিক কাব্যিক অভিজ্ঞতা বুজিব পাৰি।

ভৰতে আন এক শ্ৰেণী ভাবৰ উল্লেখ কৰিছে। এই শ্ৰেণী ভাবৰ নাম সাত্ত্বিকভাব। সাত্ত্বিকভাব আঠোটা। এই কেইটা হ'ল স্তম্ভ, স্বেদ, ৰোমাঞ্চ, স্বৰভঙ্গ, বেপথু, বিবৰ্ণতা, অশ্ৰু আৰু প্ৰলয়। সাত্ত্বিকভাববোৰ

---

held that all men had only eight or nine instincts and that, as compared to findings of modern psychologists they were wrong in recognising *soke* and one or two others as fundamental, innate or basic propensities. Their theory was that as the effect of the representation of a drama the audience went through an experience that was packed full of delight, that there was no question of pain in the experience, that the experience appeared various owing to the impressions of love, sorrow and other propensities lying dorment in the mind which were roused by the several kinds of *abhinaya*······ The Poetic theory at its best was that nothing was ugly in the world and that everything was beautiful when the dramatist or poet by his imaginative creation, and the spectator or reader by imaginative contemplation expresses or visualises to himself the idealised circuumstances in the drama or poem.

—*History of Sanskrit Poetics—The Rasa School*

বিশ্লেষণ কৰি চালে দেখা যায় যে এইবিলাক ভাবক সহজতে অনুভাবৰ অন্তৰ্গত কৰি লব পাৰি। মম্মটে এইবোৰ অনুভাবৰপৰা বেলেগ বুলি নকয় কিন্তু হেমচন্দ্ৰ আৰু বিশ্বনাথে এইবোৰ অনুভাবতকৈ বেলেগ বুলি কৈছে কাৰণ এই ভাববোৰৰ মাজত সত্ত্বৰ প্ৰাধান্য আছে কিন্তু অনুভাববোৰ মাজত থাকে কেৱল শাৰীৰিক বিকাৰ।

ভৰতৰ মতে আঠোটা স্থায়িভাব, তেত্ৰিশটা ব্যভিচাৰিভাব আৰু আঠোটা সাত্ত্বিকভাবে ৰস-সৃষ্টি কৰে। বিভাব আৰু অনুভাববোৰ ভাবৰ অন্তৰ্গত নহয়। বিভাব আৰু অনুভাব হ'ল বাহ্যিক উপাদান স্বৰূপ। ইয়াৰ যোগেদি ৰসানুভব সম্ভৱ হয়। ভৰতে বিভাৱ শব্দটো কাৰণ, নিমিত্ত আৰু হেতুৰে সৈতে একাৰ্থক বুলি কৈছে। যিটো মাধ্যমৰ যোগেদি আঙ্গিক, বাচিক আৰু সাত্ত্বিক অভিনয়ৰ সহায়ত স্থায়ী আৰু ব্যভিচাৰী ভাববোৰ জ্ঞাত হয় সেই মাধ্যমটোৱেই হ'ল বিভাব। বিভাবে স্থায়িভাবটো এনে ভাবে উপস্থাপিত কৰে যে অৱশেষত ইয়াৰপৰা ৰসাস্বাদন সম্ভৱ হয়। স্থায়ীভাববোৰ নানা তৰহৰ লৌকিক কাৰণৰ দ্বাৰা অভিব্যক্ত হব পাৰে কিন্তু কাব্য নাইবা নাট্যত এই ভাববোৰ অলৌকিক কাৰণৰদ্বাৰা উদ্বুদ্ধ হয় আৰু এইবাবে এনে কাৰণক বিভাব বোলা যায়। গতিকে বিভাববোৰ কাব্য আৰু নাট্যত উপস্থাপিত কিছুমান কৰ্তা যি কৰ্তাই নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতা সম্ভৱ কৰি তোলে। কাব্য বা নাট্যাভিনয়ৰ যোগেদি উদ্রিক্ত অনুভূতি অলৌকিক, কাৰণ সকলো পাঠক নাইবা দৰ্শকেই এনে অনুভূতিৰ অংশীদাৰ হয় আৰু ইয়াক ভোগ কৰাও হয় নিৰাসক্তভাৱে। বিভাবৰ ভাগ দুটা, এটা আলম্বন বিভাব আৰু আনটো উদ্দীপন বিভাব। আলম্বন বিভাব হ'ল কোনো ব্যক্তিচৰিত্ৰ বা বস্তু যাক অবলম্বন কৰি এটা ভাবৰ অভিজ্ঞতা লাভ কৰা যায়। উদ্দীপন বিভাব হ'ল এনে এটা পৰিবেশ যি পৰিবেশ ৰত্যাদি ভাববোৰ প্ৰকাশিত কৰাৰ কাৰণে অনুকূল হয়। শকুন্তলা নাটকত দুষ্মন্ত আৰু শকুন্তলা দুয়োৱেই আলম্বন বিভাব। দুষ্মন্তৰ অন্তৰত লুকাই থকা প্ৰেম পৰস্পৰৰ সান্নিধ্যত প্ৰকাশিত হৈছে। যি পাৰিপাৰ্শ্বিকতাৰ মাজত ইজনে সিজনক লগ পাইছিল সেই পাৰিপাৰ্শ্বিকতা আছিল কোলাহল-মুক্ত প্ৰাকৃতিক সৌন্দৰ্যেৰে ভৰপূৰ কণ্বমুনিৰ আশ্ৰম। এনে এটা পৰিবেশৰ মাজত ৰজাৰ অন্তৰত জাগি উঠিছিল ঋষিকন্যা শকুন্তলাৰ প্ৰতি গভীৰ প্ৰেম।

ইয়াত দুষ্মন্ত আৰু শকুন্তলা আলম্বন বিভাব আৰু তপোবনৰ নিৰ্জনতা আৰু সৌন্দৰ্য উদ্দীপন বিভাব।

ভৰতে সেইটোকে অনুভাব বুলিছে যিটোৰ সহায়ত দৰ্শকে অভিনেতাৰ আঙ্গিক, বাচিক নাইবা সাত্ত্বিক অভিনয় উপলব্ধি কৰি তাক অনুভব কৰিব পাৰে। শব্দ আৰু অঙ্গভঙ্গী—এই দুযোটাৰে লগত ইয়াৰ সম্বন্ধ আছে। আলঙ্কাৰিকসকলৰ মতে অনুভাব হ'ল শাৰীৰিক চেষ্টা যি চেষ্টাৰপৰা অন্তৰৰ ভাবানুভূতিৰ বোধ জন্মে। যেতিয়া মানুহ এজনৰ খং উঠে তেতিয়া তেওঁৰ চকু-মুখ ৰঙা হয়, তেওঁ হাতৰ মুঠি মাৰে আৰু প্ৰবল আবেগৰ হেঁচাত তেওঁ সঘনে ইফালে সিফালে অহাযোৱা কৰে। কাব্য বা নাটকত চিত্ৰিত এনেকুৱা শাৰীৰিক বিকাৰ নাইবা চেষ্টাই হ'ল অনুভাৱ। প্ৰেমিকাৰ বক্ৰ দৃষ্টি, তেওঁৰ স্মিত হাস আৰু তেওঁৰ গাম্ভীৰ্যপূৰ্ণ অথচ লজ্জানম্ৰ গমনে নায়কৰ প্ৰতি থকা তেওঁৰ প্ৰেমৰ আভাস দিয়ে। এইবিলাক কাৰ্যকে অনুভাব বুলি কোৱা যায়। কাৰ্যৰপৰা অনুভাব পৃথক কাৰণ কাৰ্য হ'ল লৌকিক ক্ৰিয়া আৰু অনুভাব হ'ল অলৌকিক কৰ্ম। কবিয়ে তেওঁৰ কল্পনা শক্তিৰে আৰু অভিনেতাই তেওঁৰ কৌশলেৰে লৌকিক কাৰ্যবোৰকো অসাধাৰণ বা অলৌকিক কৰি তুলিব পাৰে। ডঃ ৰমাৰঞ্জন মুখাৰ্জীয়ে চমু কথাৰে বিভাব আৰু অনুভাবৰ মাজত থকা সম্বন্ধ এনেদৰে দেখুৱাইছে। সকলো পাৰিভাষিক অৰ্থ পৰিত্যাগ কৰি সাধাৰণ ভাষাত কব লাগিলে বিভাব হ'ল সেইটোৱেই যিটোৱে স্থায়িভাবটোৰ জ্ঞান-লাভ কৰোৱায় আৰু অনুভাব সেইটো যিটোৱে ইয়াক প্ৰত্যক্ষ কৰোৱায়।[৬] ডাঃ তাৰাপদ চক্ৰবৰ্তীয়ে বিভাব আৰু অনুভাব শব্দৰ অৰ্থ তলত দিয়া ধৰণে দিছে। যদিও বিভাৱ শব্দটো কাৰণ শব্দৰ লগত একাৰ্থক, তথাপি বিভাব সাধাৰণ বা লৌকিক কাৰণ নহয়। যেতিয়া লৌকিক কাৰণবোৰ কাব্যভঙ্গীৰ মাধ্যমেৰে প্ৰকাশিত হয়, তেতিয়া কবি-প্ৰতিভাৰ পৰশত সেইবোৰৰ ৰূপান্তৰ ঘটে আৰু কেৱল

৬। "Devoid of technicalities, a *Vibhāva* may be described as one which makes a permanent mood capable of being sensed and an *Anubhāva* as one which makes it sensed."
—*Literary Critism of Ancient India*, IV

তেতিয়াহে কাৰণবোৰ বিভাব বুলি পৰিগণিত হ'ব পাৰে। ঠিক একেধৰণেই অনুভাববোৰো সাধাৰণ বা লৌকিক কাৰ্যৰপৰা পৃথক্‌ভাবে চাব লাগে। এটা সাধাৰণ অনুভূতিৰ অভিজ্ঞতাৰপৰা যি ফল পোৱা যায় সেই ফল সাধাৰণ বা লৌকিক ফল, কিন্তু যেতিয়া এই অনুভূতিটো কাব্যত উপস্থাপিত কৰা হয়, তেতিয়া অসীম সম্ভাৱনাপূৰ্ণ এটা ধাৰণাৰ ৰূপত আমি ইয়াক দেখিবলৈ পাওঁ। স্বাভাৱিকতে এনে ধাৰণাই সহৃদয়জনৰ মনত আনন্দ দান কৰে।[৭]

আমি এতিয়া ভৰতৰ "বিভাবানুভাবব্যভিচাৰিসংযোগাৎ ৰসনিষ্পত্তিঃ" বোলা ৰসসূত্ৰটো বিশ্লেষণ কৰি চাব পাৰোঁ। কাৰণ পিছৰ আলঙ্কাৰিকসকলে ভৰতক প্ৰথম আচাৰ্য বুলি গণ্য কৰি তেওঁৰ ৰসতত্ত্বকে মূল বুলি ধৰি লৈছে আৰু নিজ নিজ তত্ত্বৰ প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ যত্নপৰ হৈছে। ইয়াৰ কাৰণ বোধহয় এইটোৱেই যে ভৰতে ৰসবিচাৰৰ ক্ষেত্ৰত কিছুমান মৌলিক উপাদানৰ ওপৰত চকু দিছে আৰু উপাদানবোৰ গ্ৰহণ নকৰিলে ৰসবিচাৰ সম্ভৱ নহয়। এই পুথিৰ সপ্তম অধ্যায়ত কোৱা হৈছে যে ভৰতৰ বিশ্লেষণ পৰ্যাপ্ত নহয় আৰু এই কাৰণেই ৰসাস্বাদৰ প্ৰক্ৰিয়াটো ভালকৈ বুজিব নোৱাৰি। সূত্ৰত থকা দুটা শব্দ সংযোগ আৰু নিষ্পত্তিৰ অৰ্থ-গ্ৰহণৰ ভেটিৰ ওপৰতে ভট্টলোল্লট, শ্ৰীশঙ্কুক, ভট্টনায়ক আৰু অভিনব গুপ্তৰ চাৰিটা বেলেগ বেলেগ অভিমত

৭। Though the term *Vibhāva* is synonym of the expression *Kāraṇa*, the *Vibhāva* is not exactly the ordinary cause of the ordinary world ; when the causes are presented through the medium of poetic expression, they undergo transformation by the touch of poetic genius and then and then alone they make themselves fit to receive recognition as the *Vibhāva*······The *Anubhāva*, in a similar manner, is to be carefully differentiated from the ordinary effect with which it is likely to be confounded. The effect that ensues from the experience of a particular feeling is ordinary ; but when this is presented through the medium of poetry, it appears in the shape of an idea of unlimited possibility and naturally causes delight to the connoisseur."

—*Indian Aesthetics and Science of Language*, II

প্ৰতিষ্ঠিত হৈছে। ভট্টলোল্লট মীমাংসক আছিল, শ্ৰীশঙ্কুক আছিল নৈয়ায়িক, ভট্টনায়ক সাংখ্যদৰ্শনৰ অনুগামী আৰু অভিনৱ গুপ্ত কাশ্মিৰী শৈব। এই আলোচকসকলৰ মতামতৰ বিচাৰ পুথিৰ সপ্তম অধ্যায়তে কৰা হৈছে। গতিকে এই অধ্যায়ত ৰস সম্বন্ধে যি আলোচনা কৰা হ'ব সেই আলোচনা অভিনৱ গুপ্তৰ মতবাদৰ ওপৰতে প্ৰতিষ্ঠিত হ'ব কাৰণ অভিনৱ গুপ্তই ৰসানুভূতিৰ প্ৰক্ৰিয়া সূক্ষ্মভাৱে বিচাৰ কৰিছে বুলি প্ৰসিদ্ধি আছে।

মনোবৈজ্ঞানিক এটা মতবাদৰ ওপৰত ৰসতত্ত্ব প্ৰতিষ্ঠিত। ইয়াত ধৰি লোৱা হয় যে মানুহৰ জীৱনত এনে কিছুমান ভাব আছে যিবোৰ ভাব সচৰাচৰ অচেতন বা অবচেতন কক্ষত পৰি থাকে। আলঙ্কাৰিকসকলে বিশ্বাস কৰে যে এইবোৰ ভাব স্থায়ী ৰূপে মনৰ মাজত সুষুপ্ত হৈ থাকে, অৱশ্যে উদ্দীপক বস্তুৰ সান্নিধ্যত এইবোৰ উদ্বুদ্ধ অৰ্থাৎ প্ৰকাশিত হ'ব পাৰে। যিবোৰ প্ৰধান ভাব এইদৰে মনৰ মাজত স্থায়িভাৱে থাকে সেইবোৰক স্থায়িভাব বোলা হয়। যেতিয়া অলৌকিক ভাৱে এই স্থায়িভাবৰ প্ৰকাশ হয় অৰ্থাৎ যেতিয়া বিভাব, অনুভাব আৰু ব্যভিচাৰিভাবৰ সহায়ত স্থায়িভাব উদ্ৰিক্ত হৈছে আস্বাদিত হয় তেতিয়াই তাক ৰস বোলা হয়। "ৰস এটা ভাব যিটো ভাব কলাসুলভ পৰিবেশ বা পৰিস্থিতিৰ দ্বাৰা উদ্বুদ্ধ হয়।"[৮] লৌকিক কাৰণৰ দ্বাৰাও সুষুপ্ত স্থায়িভাব জাগি উঠিব পাৰে কিন্তু ভাবৰ এনেধৰণৰ অভিব্যক্তিক ৰস বোলা নহয়। এজন ডেকা' ল'ৰা এজনী গাভৰুৰ প্ৰেমত পৰিব পাৰে তথাপি তেওঁ লোকৰ মনৰ মাজত শৃঙ্গাৰৰসৰ উৎপত্তি হৈছে বুলি কোৱা নাযায়। এজনী বিধবাই নিজৰ পুত্ৰ-বিয়োগত আৰ্তনাদ কৰি কান্দিব পাৰে কিন্তু তিৰোতাজনীৰ কান্দোনত যথেষ্ট কৰুণতা প্ৰকাশ হলেও তাক কৰুণৰস বুলিব নোৱাৰি। ৰসৰ অভিজ্ঞতা আন আন লৌকিক অভিজ্ঞতাৰ লগত তুলনীয় নহয় কাৰণ এই অভিজ্ঞতা সাধাৰণ অভিজ্ঞতাতকৈ বেলেগ। সাধাৰণ অভিজ্ঞতাৰ মাজত কৰ্তা-কৰ্মৰ সম্বন্ধ আৰু চেতনাও আছে। কৰ্তাৰ স্বভাৱ আৰু জ্ঞান-লাভৰ ক্ষমতাৰ দ্বাৰা

৮। "Rasa is an emotion excited by artistic circumstances or situations". —*A History of Sanskrit Literature* by S. N. Das Gupta, Vol. I

তেওঁৰ অভিজ্ঞতা নিৰূপিত হয়। এই কাৰণে একেটা অৱস্থাৰে অভিজ্ঞতা লাভ কৰাৰ ক্ষেত্ৰতো দুজন মানুহৰ মানসিক প্ৰতিক্ৰিয়া একে নহয়। ৰসানভূতি বা ৰসাস্বাদন সম্পূৰ্ণৰূপে এটা বেলেগ ধৰণৰ অভিজ্ঞতা। ই এটা সম্পূৰ্ণৰূপে মানসিক কাৰ্য যি কাৰ্যৰ মাজত কৰ্তা-কৰ্মৰ সম্বন্ধ বিলুপ্ত হয়। এইটো কথা অৱশ্যে সঁচা যে বিভাৱ, অনুভাৱ আৰু ব্যভিচাৰিভাৱৰ সংযোগৰ ফলতহে ৰসসৃষ্টি সম্ভৱ হ'ব পাৰে। কিন্তু ৰসানুভৱৰ সময়ত বিভাৱৰ গাৰপৰাও ব্যক্তিগত পৰিচ্ছদ সুলকি পৰে আৰু তেতিয়া সাধাৰণীকৃত মাধ্যম হিচাপে ইয়ে এনে এটা চেতনা আনি দিয়ে যি চেতনাৰ মাজত থাকে নিৰাসক্ত আনন্দ।

কাব্য বা নাট্যাদিৰদ্বাৰা এটা স্থায়িভাৱ কেনেকৈ উদ্বুদ্ধ হয় সেই প্ৰক্ৰিয়া নিৰ্ণয়ৰ চেষ্টাত কেইবাটাও মতবাদৰ সৃষ্টি হয়। ভট্ট লোল্লটে কয় যে বিভাৱ, অনুভাৱ আৰু ব্যভিচাৰিভাৱৰ সম্মিলিত ফলেই হ'ল ৰস। ৰস আৰু ভাৱৰ মাজত যি সম্বন্ধ সেই সম্বন্ধ উৎপাদ্য-উৎপাদকৰ সম্বন্ধ। শ্ৰীশঙ্কুকৰ মতে ৰসৰ উৎপত্তি নহয় কিন্তু ৰসৰ অনুমান হয়। এনে অনুমানৰ এটা বিশেষত্ব আছে কাৰণ ইয়ে আনন্দ দান কৰে। ভট্টনায়কে কব খোজে যে ৰসৰ উৎপত্তিও নহয় আৰু অনুমানো নহয়, কিন্তু ৰস আৰু প্ৰমাতাৰ মাজত ভোজ্য-ভোজক সম্বন্ধহে আছে।

ওপৰত উল্লেখ কৰা এই তিনিটা মতবাদৰ আলোচনা আগতে কৰা হৈছে। অভিনৱ গুপ্তই এই তিনিওটা মতৰ এটাকো সম্পূৰ্ণৰূপে গ্ৰহণ নকৰে। তেওঁ কয় যে ৰস ব্যক্ত নহয়, ব্যঞ্জিতহে হয়। সুৰেন্দ্ৰনাথ দাশগুপ্তই তেওঁৰ *History Of Sanskrit Literature, Vol I* পুথিত তলত দিয়া ধৰণে অভিনৱ গুপ্তৰ মত উপস্থাপিত কৰিছে। অভিনৱ গুপ্তই কয় যে প্ৰকৃত কাব্য-ৰচনাৰ মাজত যেতিয়া শব্দ আৰু অৰ্থবোধ সম্পূৰ্ণ হয়, তেতিয়া একপ্ৰকাৰ মানসিক সহজানুভূতিৰ ফলত পৰিস্থিতিৰ গাৰপৰা স্থান-কালৰ সম্বন্ধ সুলকি পৰে আৰু তাত যি ভাৱৰ ব্যঞ্জনা হয় সেই ভাৱবো ব্যক্তিগত পৰিচ্ছদ নাথাকে আৰু যিবোৰ অৱস্থাই আমাক কোনো কৰ্মাভি-নিবেশলৈ লৈ যাব পাৰে সেইবোৰ অৱস্থাৰপৰাও ই বিচ্ছিন্ন হয়। এই ভাবটো সম্পূৰ্ণ শুদ্ধ ৰূপত অনুভূত হোৱাৰ ফলত ভাৱৰ সাধাৰণ বিকাশবোৰ অৰ্থহীন হৈ পৰে আৰু এনে বিকাৰ-বৰ্জিত ভাৱবোৰৰ যোগেদি আমি

আনন্দ উপভোগ কৰোঁ। ৰসানুভূতিৰ সময়ত আমি সকলো পৰিবেশ-মুক্ত এক শুদ্ধ আবেগৰ মাজত নিমজ্জিত হৈ থাকোঁ।[১]

নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতা প্ৰত্যক্ষ অভিজ্ঞতাৰ সাধাৰণ ৰূপতকৈ বেলেগ। এই অভিজ্ঞতা উপদেশমূলক কোনো পুথি পাঠ কৰি পোৱা অভিজ্ঞতাতকৈয়ো বেলেগ। **ধ্বন্যালোক লোচনত** অভিনব গুপ্তই লিখিছে যে নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতাত কলাকৌশলযুক্ত অভিব্যঞ্জনাৰ মাজত ভুক্তিৰ আস্বাদনহে লাভ কৰা যায়। এনে এটা অভিজ্ঞতাৰ মাজত অকল বৰ্তমানৰ চেতনাহে থাকে আৰু এনে চেতনাৰ মাজত আগতে কি ঘটিছিল আৰু আগলৈ কি ঘটিব— এই দুয়োটাৰে কোনো সম্বন্ধ নাথাকে। গতিকে এনে অভিজ্ঞতা সাধাৰণ আৰু ধৰ্মীয় অভিজ্ঞতাৰপৰাও বেলেগ।

এখন কাব্য-পাঠৰ অন্তত সহৃদয়জনে এক শব্দাতীত অভিজ্ঞতা প্ৰত্যক্ষ কৰে। এনে প্ৰত্যক্ষীকৰণৰ মাজত শব্দবোৰে বহন কৰা স্থান-কালৰ চেতনা লুপ্ত হৈ যায়। অভিনব গুপ্তই **অভিজ্ঞান শকুন্তলমত** বৰ্ণনা কৰা ভয়াৰ্ত হৰিণটোৰ সহায়ত এই উক্তি সমৰ্থন কৰিব খুজিছে। তলত শ্লোকটো দিয়া হ'ল।

শ্ৰীবাভঙ্গাভিৰামং মুহুৰনুপততি স্যন্দনে দত্ত-দৃষ্টিঃ।
পশ্চাৰ্ধেন প্ৰবিষ্টঃ শৰ-পতন-ভয়াদ্ ভূয়সা পূৰ্বকায়ম্॥

১। "He holds that in the case of a truly poetic composition, after having grasped the full significance of the words and their meanings, there is a mental intuition as a result of which the actual temporal and spatial character of the situation is withdrawn from the mental field and the emotion suggested therein loses its individual character and also becomes dissociated from such conditions as might have led us to any motivation. The emotion is apprehended and intuited in a purely universal character and in consequence thereof the ordinary pathological symptoms of emotion lose their significance and through all the different emotions bereft of their pathological characters we have one enjoyment of joy······ In the intuition of the *rasa* we live through the experience of a pure sentiment bereft of all its local colours."

দৰ্ভৈৰৰ্ধাবলীঢ়ৈঃ শ্ৰম-বিবৃত-মুখ-ভ্ৰংশিভিঃ কীৰ্ণবৰ্ত্মা।
পশ্যোদগ্ৰ-প্লুতত্বাদ বিয়তি বহুতৰং স্তোকমুৰ্ব্যা প্ৰয়াতি॥

হৰিণটোৱে ডিঙিটো ধুনীয়াকৈ বেঁকা কৰি ঘনে ঘনে তাক খেদি যোৱা ৰথখনৰ পিনে চাইছে। তাৰ গাত কাড় পৰাৰ ভয়তে সি যেন পিছফালটো ঠেলি আগফালটোত সুমাই দিছে। তাৰ শ্ৰমক্লান্ত মুখৰপৰা আধাচোবোৱা দুবৰি বনবোৰ বাটত পৰি গৈছে আৰু দীঘল-দীঘলকৈ জপিয়াই যোৱাৰ কাৰণে সি যেন মাটিৰ ওপৰতকৈ আকাশেদিহে বেছিকৈ গৈছে।

অভিনব গুপ্তই কব খোজে যে সহৃদয়জনে প্ৰত্যক্ষ কৰা এই হৰিণটো এটা সাধাৰণীকৃত হৰিণহে। গতিকে ইয়াত যি ভয়ৰ জ্ঞান হয় সেই ভয় স্থান আৰু কালৰ সীমাৰে সীমিত নহয়। ভয়ৰ এনে প্ৰত্যক্ষীকৰণ, মোৰ ভয় লাগিছে, মোৰ বন্ধুৰ ভয় লাগিছে অথবা কাৰোবাৰ ভয় লাগিছে প্ৰভৃতি পোৱা ভয়ৰ অভিজ্ঞতাৰপৰা বেলেগ; কাৰণ এনেবোৰ ভয়ৰ চেতনাই আমাক ভয়ৰপৰা আঁতৰি থকাৰ প্ৰবৃত্তি জন্মায়। গতিকে এনে ব্যক্তিগত ভয়ৰ অভিজ্ঞতা বিঘ্নসঙ্কুল। কিন্তু ওপৰত উল্লেখ কৰা ভয়ৰ অভিজ্ঞতা হলে নিৰ্বিঘ্ন। এনে অভিজ্ঞতা যেন পোনে পোনে আমাৰ অন্তৰত প্ৰবেশ কৰে। এয়েই ভয়ানক ৰস।

ভট্টনায়কে কয় যে ভাবকত্ব প্ৰক্ৰিয়াৰ ফলত বিভাববোৰ সাৰ্বজনীন ৰূপত উপস্থাপিত হয় আৰু এনে উপস্থাপন কাৰ্যৰ গুৰিতে থাকে কাব্য-সৌন্দৰ্য নাইবা বিভিন্ন ধৰণৰ অভিনয়-ৰীতি। অভিনব গুপ্তই হলে কয় যে ৰসৰ ব্যাখ্যাৰ কাৰণে ভাবকত্ব বোলা এটা নতুন শক্তি ধৰি লোৱাৰ যুক্তি নাই কিয়নো উপযুক্ত গুণ আৰু অলঙ্কাৰৰ সংযোগৰ সহায়ত এই কাম হব পাৰে। ৰমাৰঞ্জন মুখাৰ্জীয়ে লিখিছে, "অভিনব গুপ্তই কয় যে এনে এটা বেলেগ শক্তিৰ কল্পনা কৰাৰ আৱশ্যকতা নাই আৰু অধিকাৰো নাই কাৰণ সহৃদয়জনৰ মনত বিভাবাদি আপোনা-আপুনিয়ে সাধাৰণীকৃত ৰূপত ধৰা দিয়ে আৰু কাব্যকলাও ৰচিত হয় সহৃদয়জনৰ কাৰণেহে।"[১০] এজন যোগ্য পাঠক নাইবা (অভিনয়ৰ ক্ষেত্ৰত) দৰ্শকে, যিজনে কাব্যৰ বা অভিনয়ৰ তাৎপৰ্য বুজি পায়, স্বাভাবিকতে বিশেষ এটা চৰিত্ৰ নাইবা পৰিস্থিতিৰ

১০। *Literary Criticism in Ancient India*, Chapter IV

বিশেষত্বৰ সলনি স্থান-কালৰ সীমাৰে পৰিসীমিত নোহোৱা এটা বস্তু হিচাপে তাক মনেৰে গ্ৰহণ কৰে। গতিকে চৰিত্ৰ বা পৰিস্থিতিটো ব্যক্তিগত দুৰ্বলতা-মুক্ত হয় আৰু এইবাবেই কাব্য বা নাট্যৰপৰা লাভ কৰা অভিজ্ঞতা সুখদায়ক।

ৰস স্থায়িভাবৰপৰা বেলেগ। দৰ্শক বা পাঠকৰ মনত স্থায়িভাববোৰ কিছুমান মানসিক ছাপ হিচাপে বৈ থাকে। তাৰোপৰি, দৰ্শক বা পাঠকৰ নিজৰ জীৱনতে লৌকিক কাৰণৰপৰা তেনে ভাবৰ অনুমান কৰা অভিজ্ঞতাও আছে। অভিনব গুপ্তই অভিনব ভাৰতীত লিখিছে যে বিভাবাদিৰ প্ৰক্ৰিয়াই অৱশ্যে এইটো ধৰি লয় যে সাংসাৰিক জীৱনত আনৰ কাৰ্যকলাপৰপৰা মনৰ প্ৰক্ৰিয়া অনুমান কৰা কাৰ্যৰ প্ৰতি দৰ্শকে অবহেলা কৰা নাই। শ্ৰীশঙ্কুকে কৈছে যে বিভাব, অনুভাব আৰু সঞ্চাৰী ভাবৰদ্বাৰা জ্ঞানগম্য কৰি তোলা স্থায়িভাবেই ৰস। স্থায়িভাবটো এনেভাবে উপস্থাপিত হ'লে আস্বাদনযোগ্য হয় আৰু এনে আস্বাদনৰ কাৰণেই ইয়াক ৰস বুলি কোৱা যায়। এনে মতৰ অভিনব গুপ্তই বিৰোধিতা কৰে। তেওঁ কয় যে যদি ৰস এনেকুৱাই হ'লহেঁতেন, তেনেহলে আমি লৌকিক দৈনন্দিন জীৱনতো ৰসাস্বাদ কৰিব পাৰিলোহেঁতেন। কিন্তু ৰসাস্বাদ আন লৌকিক অভিজ্ঞতাৰ দৰে নহয়। ই স্মৃতি, অনুমান প্ৰভৃতিৰপৰাও বেলেগ। বিশ্বনাথে কৈছে যে যিবিলাক মানুহৰ মনত ভয়, ক্ৰোধ আৰু ৰত্যাদি ভাবৰ ছাপ বৈ থকা নাই সেইবিলাক মানুহে বিভাব, অনুভাব আৰু ব্যভিচাৰিভাবৰ সংযোগৰ ফলত সৃষ্টি হোৱা ৰসাস্বাদন কৰি আনন্দ উপভোগ কৰিবলৈ অসমৰ্থ। কোনো কোনো শ্ৰেণীৰ মানুহে যে কাব্যপাঠ নাইবা নাট্যাভিনয়ৰপৰা আনন্দলাভ কৰিব নোৱাৰে তাৰ কাৰণ এয়েই।

যেতিয়া এখন কাব্য পাঠ কৰা হয় নাইবা এখন নাটকৰ অভিনয় চোৱা হয় তেতিয়া বিভাব, অনুভাব আৰু ব্যভিচাৰিভাববোৰে সাধাৰণীকৃত অৱস্থাত দৰ্শকৰ স্থায়িভাববোৰ সজাগ কৰি তোলে। এনে সাধাৰণীকৰণ অকল বিভাবাদিৰ ক্ষেত্ৰতে নহয় কিন্তু দৰ্শক বা পাঠকৰ ক্ষেত্ৰতো ই সাধিত হয় কাৰণ দৰ্শকে অভিনয় চোৱাৰ সময়ত নাইবা পাঠকে কাব্য পাঠ কৰাৰ সময়ত নিজৰ ব্যক্তিত্বৰ প্ৰতি সচেতন হৈ নাথাকে। যদি, আনহাতে, পাঠক নিজৰ ব্যক্তিত্বৰ প্ৰতি সচেতন হ'লহেঁতেন তেতিয়া ৰসাস্বাদনৰ ক্ষেত্ৰত

তেওঁ বাধাপ্ৰাপ্ত হ'লহেঁতেন কাৰণ তেতিয়া তেওঁৰ ব্যক্তিগত দুখ-বেদনাবোৰ ৰসাস্বাদন কাৰ্যৰ মাজত সোমাই পৰিলেহেঁতেন। এইকাৰণেই অভিনৱ গুপ্তই ৰসাস্বাদন কাৰ্যক বীতবিঘ্ন প্ৰতীতি অৰ্থাৎ নিৰ্বিঘ্ন জ্ঞান বুলি কৈছে।

যি বিভাবৰ সহায়ত আমি ৰসাস্বাদন কৰোঁ সেই বিভাববোৰ সাধাৰণ লৌকিক কাৰণ নহয়। এইবাবে এইবোৰক অলৌকিক নাইবা অসাধাৰণ আখ্যা দিয়া হয়। এনে কাৰণবোৰে ৰস ব্যক্ত কৰে নে উৎপাদন কৰে বুলি এটা প্ৰশ্ন তুলিব পৰা যায়। ইয়াৰ উত্তৰত অভিনৱ গুপ্তই মত প্ৰকাশ কৰে যে ৰস ব্যক্তও নহয় আৰু ইয়াৰ উৎপাদনো নহয়। বিভাবাদিয়ে কেৱল ৰসৰ আস্বাদনতহে সহায় কৰে। এই আস্বাদনকো একপ্ৰকাৰ জ্ঞানৰ ৰূপ বুলি ধৰা হৈছে। কাব্যত ব্যৱহৃত শব্দবোৰৰ মাজত যি ব্যঞ্জনা-শক্তি থাকে আৰু যিটো অভিধা শক্তিতকৈ বেলেগ সেই শক্তিয়ে কাব্যৰপৰা ৰসাস্বাদন সম্ভৱ কৰি তোলে। কাব্যত সংযোগ কৰা শব্দৰপৰা ৰসৰ ভুক্তি নহয় কিন্তু শব্দবোৰৰ মাজত থকা অসাধাৰণ ব্যঞ্জনা-শক্তিৰ প্ৰভাৱত মনক আবৰি ৰখা মোহ আঁতৰি গ'লে এনে ভুক্তিৰ আনন্দ পোৱা যায়।

নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতা নৈৰ্ব্যক্তিক। অকল যে কাব্য বা নাট্য-বস্তুৱে সাধাৰণীকৃত ৰূপত উপস্থাপিত হয় তেনে নহয় কিন্তু ৰসগ্ৰহণকাৰী লোকো উপস্থাপিত বস্তুৰ অভিজ্ঞতা লাভ কৰাৰ সময়ত নিজৰ ব্যক্তিত্বৰ প্ৰতি সজাগ হৈ নাথাকে। ৰসাস্বাদনৰ সময়ত প্ৰমাতাৰ সাময়িকভাৱে আত্মচেতনাৰ বিলুপ্তি ঘটে। আমাৰ দৈনন্দিন কাৰ্যৰ মাজত আত্মচেতনা দমিত নহয় আৰু আমি যিবোৰ কাৰ্য কৰোঁ সেইবোৰো উপযোগিতা বা আন তেনেধৰণৰ কোনো আদৰ্শৰদ্বাৰা নিয়ন্ত্ৰিত হয়। কিন্তু নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতাৰ সময়ত আমাৰ ব্যক্তিত্বক কেন্দ্ৰ কৰি উপস্থিত হোৱা সকলো প্ৰশ্নৰ নিৰসন হয় আৰু ইয়াৰ ফলত আমাৰ সঙ্কুচিত চেতনাৰ প্ৰসাৰতা আহি পৰে। তেতিয়া আৰ্টৰ সৃষ্ট বস্তুটোৰ অভিজ্ঞতা আমি নৈৰ্ব্যক্তিক ৰূপত লাভ কৰিব পাৰোঁ। কাব্য পাঠ কৰা আৰু নাট্যাভিনয় চোৱা সকলো সহৃদয়জনৰ ক্ষেত্ৰতে এনে ধৰণৰ মানসিক প্ৰসাৰতা পৰিদৃষ্ট হয়। তেতিয়া পাঠক বা দৰ্শকৰ মনবোৰ যেন এটা উচ্চ স্তৰলৈ উন্নীত হয় আৰু এনে উন্নয়নৰ ফলস্বৰূপে তেওঁলোকৰ ব্যক্তিগত প্ৰেম-প্ৰীতি, ঈৰ্ষা-অসূয়া প্ৰভৃতি আবেগবোৰ দমিত হোৱাত তেওঁ-লোকৰ সাধাৰণীকৃত ব্যক্তিত্বই এক অপাৰ্থিৱ ৰূপত ৰসাস্বাদন কৰে। কচি-

সম্পন্ন সকলো পাঠক বা দৰ্শকৰ ক্ষেত্ৰতে এনেধৰণৰ মানসিক অৱস্থা পৰিলক্ষিত হয়। এনেধৰণৰ মানসিক অৱস্থাকে অভিনৱ গুপ্তই সকলো সামাজিকৰ একঘনতা বুলি অভিহিত কৰিছে (সৰ্বসামাজিকানাম্ একঘনতা)।

ভট্টনায়ক আৰু অভিনৱ গুপ্ত দুয়োৱেই নন্দনতাত্বিক আনন্দ-লাভৰ বাবে সাধাৰণীকৰণ অপৰিহাৰ্য বুলি বিবেচনা কৰিছে। এই সাধাৰণীকৰণ হ'ল চৰিত্ৰ পৰিস্থিতি প্ৰভৃতিক ব্যক্তিৰ পৰিচ্ছেদ-মুক্ত কৰি সাৰ্বজনীন ৰূপত তাক উপস্থাপিত কৰা কাৰ্য। কালিদাসে চিত্ৰিত কৰা শকুন্তলা নিশ্চয় এগৰাকী যুৱতী যি যুৱতী গৰাকীৰ কণ্বমুনি, প্ৰিয়ংবদা অনুসূয়া আৰু ৰজাৰ লগত ভিন ভিন সম্বন্ধ আছে। কিন্তু কাব্যত যেতিয়া শকুন্তলা বিভাবৰ ৰূপত উপস্থাপিত হয়, তেতিয়া তেওঁৰ সকলো ব্যক্তিগত সম্বন্ধ নাইকিয়া হয় আৰু সহৃদয়জনে তেওঁক সাধাৰণীকৃত ৰূপত প্ৰত্যক্ষ কৰে। তেতিয়া তেওঁ এজনী যৌবন-নম্ৰা মনোৰমা যুৱতী মাথোন। এইদৰে সাধাৰণীকৃত ৰূপত বিভাবাদি গৃহীত হ'লে ৰসানুভূতি সম্ভৱ হয়। মন কৰিবলগীয়া কথা এয়ে যে ৰসৰ প্ৰত্যক্ষীকৰণৰ অৰ্থ হ'ল ৰসৰ আস্বাদন আৰু এনে আস্বাদনো নৈৰ্ব্যক্তিক অৱস্থাত লাভ কৰা ৰস-ভুক্তিহে। ব্যক্তিত্বৰ পৰিচ্ছেদ সুলকি পৰাৰ কাৰণে ব্যঞ্জনা-বৃত্তিৰ সহায়ত অবিদ্যাৰ আৱৰণ আঁতৰি যায় আৰু প্ৰমাতাই স্বাভাৱিকতে আনন্দ উপভোগ কৰে। ৰসাস্বাদনৰ আনন্দ আন সকলোবোৰ লৌকিক আনন্দতকৈ বেলেগ। ধনলাভ, পুত্ৰপ্ৰাপ্তি প্ৰভৃতিৰপৰাও আমি আনন্দ লাভ কৰোঁ কিন্তু এনে আনন্দৰ মাজত ব্যক্তি-চৈতন্যৰ বিলুপ্তিসাধন নহয়। তাৰোপৰি এনে আনন্দৰ লগত বাধা-বিঘিনিও জড়িত হৈ থাকে ; কিন্তু আৰ্টৰ আস্বাদনত ব্যক্তি-চৈতন্য নাথাকে আৰু ই নিৰ্বিঘ্ন। হাৰ্বাট ৰীডৰ মতে এই বশেষ ধৰণৰ আনন্দ আপোনা-আপুনিয়ে উপস্থিত হোৱা তৃপ্তি যিটো নিৰূপিত কৰা নাযায়। সূক্ষ্ম বিশ্লেষণৰ সহায়ত পল ভেলেৰিয়ে ইয়াৰ ব্যাপকতা আৰু গভীৰতাৰ আভাস দিছে। ভেলেৰিৰ বিশ্লেষণৰ সূক্ষ্মতা অনুবাদৰ মাজত ৰক্ষিত নহ'ব বুলি ভাবি ফৰাচী-ভাষাৰপৰা কৰা ইংৰাজী অনুবাদটোকে লৰচৰ নকৰাকৈ তলত তুলি দিলোঁ।

"A pleasure which sometimes goes so deep as to make us suppose we have a direct understanding of the object that causes it; a pleasure which arouses the intelligence,

defies it and makes it love its defeat ; still more, a pleasure that can stimulate the strange need to produce or reproduce the thing, event, object or state to which it seems attached and which thus becomes a source of activity without any definite end ; capable of imposing a discipline, zeal, a torment on a whole lifetime and of filling it sometimes to overflowing—such a pleasure presents a singularly spacious enigma, which could scarcely escape the attention, or the clutches of the metaphysical hydra. What could have been more worthy of our philosopher's will to power than this order of phenomena in which to feel, to possess and to make, seemed to be joined in an essential and highly remarkable interaction that defied his scholastic, not to say Cartesian efforts to split up the difficulty. The alliance of form, a material, an idea, an action and a passion ; the absence of any clearly determined aim or of any result that might be expressed in finite terms ; a desire and its recompense, each regenerating the other ; a desire that creates and hence causes itself ; sometimes breaking away from all particular creation and ultimate satisfaction, thus revealing itself to be a desire to create for the sake of creating—all this aroused the metaphysical mind ; to this problem it devoted the same attention as to all other problems it habitually invents in exercising its function of reconstructing knowledge in a universal form."

—*Aesthetics*

ৰসৰ অস্তিত্ব আস্বাদনৰ অস্তিত্ব। এনে আস্বাদনো একপ্ৰকাৰ জ্ঞান-লাভৰ পন্থা, কিন্তু সাধাৰণ জ্ঞান-লাভৰ পন্থাৰ লগত ইয়াৰ মিল নাই। ৰসৰ অভিজ্ঞতা একপ্ৰকাৰ ইন্দ্ৰিয়াতীত অভিজ্ঞতা আৰু ইয়াৰ মাজত থাকে চমৎকাৰিত্ব। বিশ্বনাথে এনে চমৎকাৰী অৱস্থাটোক মনৰ প্ৰসাৰতাৰ লগত তুলনা কৰিছে। ইয়াৰ আন এটা নাম বিস্ময় (চমৎকাৰশ্চিত্ত—বিস্তাৰৰূপো বিস্ময়াপৰা পৰ্য্যায়:)। ইয়াৰ দ্বাৰা এইটো বুজোৱা হৈছে যে ৰসৰ অন্তৰালত সদায় বিস্ময়ৰ ভাব নিহিত হৈ আছে (তৎ-চমৎকাৰসাৰত্বে সৰ্বত্ৰাপি অদ্ভুতো ৰস:)। জগন্নাথে চমৎকাৰিত্বৰ ধাৰণাটো অলঙ্কাৰবাদী পণ্ডিতসকলে ব্যৱহাৰ

কৰা বৈচিত্ৰ্য আৰু বিচ্ছিত্তিৰ ধাৰণাৰ লগত লগ-লগাই দিছে। ইয়াৰ দ্বাৰা তেওঁ কবি-কল্পনাৰ বিশেষ মনোহাৰিত্ব প্ৰকাশৰ ভাব বুজাইছে। কবি-প্ৰতিভাৰ এনে বিশেষত্বই হ'ল সকলো অলঙ্কাৰৰ মূল।

বিভাব, অনুভাব আৰু ব্যভিচাৰীভাবৰ ওপৰত ৰসাস্বাদন কাৰ্য নিৰ্ভৰ কৰে। কিন্তু এই উপাদানবোৰক ৰসসৃষ্টিৰ কাৰণ বুলি কব নোৱাৰি। বিভাব, অনুভাব প্ৰভৃতিৰ উপস্থিতিয়ে ৰসাস্বাদন সম্ভৱ কৰি তোলে মাথোন। গতিকে যেতিয়া বিভাব, অনুভাব আৰু ব্যভিচাৰীভাব অনুপস্থিত হয়, তেতিয়া ৰসাস্বাদনো নাইকিয়া হয়। নাট্যাভিনয় দৰ্শন নাইবা কাব্য পাঠৰ সময়ত বিভাবাদি উপস্থিত থকা বাবে ৰসাস্বাদন সম্ভৱ হয়, কিন্তু দৃশ্যাভিনয়ৰ অন্ত পৰিলে নাইবা কাব্য পাঠ বন্ধ কৰিলে ৰসাস্বাদনো নাথাকে। ইয়াৰ কাৰণ এয়ে যে বিভাবাদি অলৌকিক হোৱাৰ কাৰণে এইবোৰে যে অকল স্থায়িভাবকে জাগৰিত কৰে এনে নহয়, কিন্তু মনৰ ওপৰত থকা অবিদ্যাৰ আবৰণো আঁতৰাই দিয়ে আৰু তেতিয়া আপোন সত্তাৰ আনন্দময় অৱস্থাৰ আস্বাদন সম্ভৱ হয়। কিন্তু যেতিয়া অলৌকিক বিভাবাদি অনুপস্থিত হয় তেতিয়া অবিদ্যাৰ আবৰণে পুনাই মনটো আবৰি ৰাখে আৰু তেতিয়া ৰসৰ তুৰীয় নাইবা স্বৰ্গীয় অভিজ্ঞতা লাভ সম্ভৱ হব নোৱাৰে। এইটোৱেই স্পষ্টকৈ দেখুৱায় যে ৰস আৰু বিভাবৰ সম্বন্ধ কাৰ্য-কাৰণ সম্বন্ধ নহয়। পণ্ডিতৰাজ জগন্নাথে এজন বৈদান্তিকৰ দৃষ্টিৰে ৰসাস্বাদন-কাৰ্য বিশ্লেষণ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। তেওঁ কয় যে মানব-চেতনা অবিদ্যাৰ আবৰণেৰে আবৃত আৰু এনে আবৰণৰ কাৰণে শুদ্ধ আনন্দৰ প্ৰকাশ সহজতে নহয়, কাৰণ এই আবৰণ সহজতে বিচ্ছিন্ন হৈ নাযায়। কিন্তু কাব্যত সন্নিবিষ্ট কৰা অলৌকিক বিভাববোৰে যেতিয়া অবিদ্যাৰ ওৰণী আঁতৰাই দিয়ে তেতিয়া আত্মাৰ স্বৰূপানন্দ প্ৰকাশিত হৈ সহৃদয়জনক শুদ্ধ আনন্দৰ তৃপ্তি দান কৰে। যেতিয়া এটা চাকিৰ ওপৰত থকা আবৰণ আঁতৰাই নিয়া হয় তেতিয়া চাকিটোৱে নিজকে প্ৰকাশ কৰাৰ উপৰিও ওচৰৰ চাৰিওফালৰ বস্তুবোৰ প্ৰকাশিত কৰে। একে ধৰণেই যেতিয়া আত্মাৰ ওপৰত থকা আবৰণ আঁতৰি যায়, তেতিয়া শুদ্ধ চেতনা প্ৰোজ্জ্বল হৈ উঠে আৰু বিভাবাদিয়ে উদ্রিক্ত কৰা ভাববোৰেও প্ৰকাশ লাভ কৰে। আনন্দঘন প্ৰকৃতিৰ লগত সম্পৰ্কযুক্ত শুদ্ধ চেতনা আৰু ভাববোৰ যুগপৎ প্ৰকাশিত হয় কাৰণ ৰতি, শোক প্ৰভৃতি

ভাববোৰ মনৰে গুণ হোৱাৰ বাবে কোনো উদ্বোধক সামগ্ৰী নোহোৱাকৈয়ো আত্মাই এইবোৰ সামৰি লব পাৰে।[১১]

অভিনব গুপ্তই ৰসাস্বাদন-কাৰ্যত সাতোটা বাধাৰ উল্লেখ কৰিছে। ইয়াৰ প্ৰথম বাধাটো হ'ল (ক) বাস্তবতাৰ অভাৱ। কাব্য বা নাটকত এনে ধৰণে ঘটনা-সংযোগ হব পাৰে, যি সংযোগে উপস্থাপিত কাব্য-বস্তুটো অবাস্তব আৰু অবিশ্বাস্য কৰি তোলে। যদি বৰ্ণিত ঘটনাবোৰ অবিশ্বাস্য হয়, তেন্তে পাঠকৰ চেতনা তাৰ মাজত নিমজ্জিত হৈ পৰিব নোৱাৰে আৰু তেতিয়া ৰসসঞ্চাৰো সম্ভৱ নহয়। সাধাৰণ ঘটনাবোৰ মানুহে সাধাৰণ ঘটনা হিচাপেই গ্ৰহণ কৰে কিন্তু যেতিয়া অসাধাৰণ ঘটনা চিত্ৰিত কৰা হয় তেতিয়া তাক বিশ্বাসযোগ্য ৰূপত উপস্থাপন কৰা নিতান্ত আৱশ্যক। অসাধাৰণ কাৰ্য-কলাপৰ বৰ্ণনা দিব খুজিলে ৰামৰ দৰে প্ৰখ্যাত ব্যক্তিৰ চৰিত্ৰ নিৰ্বাচন কৰিব লাগে কাৰণ এনে দেবোপম চৰিত্ৰৰ কাৰ্যকলাপবোৰ সাধাৰণতে সন্দেহাতীত হয়।

(খ) দ্বিতীয় বাধাটো হ'ল বিভাবাদিক কোনো বিশেষ স্থান-কালৰ মাজত অবস্থিত হোৱাৰ উপলব্ধি আৰু সেইবোৰৰ লগত প্ৰমাতাৰ সম্বন্ধ স্থাপন। যেতিয়া প্ৰমাতাই নিজে দুখ-সুখৰ অভিজ্ঞতা লাভ কৰা বুলি ভাবে তেতিয়া আপোনা-আপুনিয়ে অন্যান্য বিষয়ৰ চিন্তা চেতনাৰাজ্যত প্ৰৱেশ কৰে আৰু ইয়াৰ ফলত নিৰাসক্ত আনন্দ-লাভ বাধা-প্ৰাপ্ত হয়। আনকি যেতিয়া দুখ-শোকৰ অভিজ্ঞতা আনে লাভ কৰাৰ কথাও হয় তেতিয়াও প্ৰমাতাৰ মনলৈ নানা তৰহৰ ভাব আহে আৰু এইবোৰ স্বাভাৱিকতে ৰসাস্বাদনৰ বাধা স্বৰূপে থিয় দিয়ে।

(গ) তৃতীয় বাধা হ'ল সহৃদয় লোকে নিজৰ আনন্দানুভূতিৰ মাজত আত্মবিস্মৃত হোৱা কাৰ্য। দ্বিতীয় আৰু তৃতীয় বাধাটোৱে সাধাৰণীকৃত আনন্দ-লাভৰ অন্তৰায় স্বৰূপে থিয় দিয়ে। যদি দৰ্শক বা পাঠকে ভাবটো নিজৰ বা আনৰ বুলি অনুভব কৰে, তেন্তে তেওঁ স্বাভাৱিকতে আনন্দ নিৰানন্দৰ প্ৰতি সচেতন হয়। এনে অৱস্থাত সাধাৰণীকৃত ভাবৰ গ্ৰহণ সম্ভৱ নহয়।

(ঘ) (ঙ) চতুৰ্থ আৰু পঞ্চম বাধা হ'ল প্ৰত্যক্ষীকৰণৰ ত্ৰুটিপূৰ্ণ আহিলা আৰু প্ৰমাণৰ অভাৱ। যদি প্ৰত্যক্ষীকৰণৰ আহিলা বিভাবাদি স্পষ্ট নহয়,

১১। *Literary Criticism in Ancient India*, IV

নাইবা সেইবোৰ সহজে বোধগম্য নহয়, তেনেহলে ৰসাস্বাদন বাধা-প্ৰাপ্ত হব। কাব্যত বিভাবাদি স্পষ্ট ৰূপত উপস্থাপিত হব লাগে যাতে পাঠকে সেইবোৰ সহজতে হৃদয়ঙ্গম কৰিব পাৰে নহলে ৰসৰ ব্যঞ্জনা সম্ভৱ নহয়। শব্দবোৰ সযত্নে ব্যৱহৃত হোৱা উচিত যাতে ব্যঞ্জিত অৰ্থবোধ সহজসাধ্য হয়।

(চ) ষষ্ঠ বাধাটো হ'ল ৰসক অপ্ৰধান স্থান দিয়া কাৰ্য। স্থায়িভাবটোৱে হ'ল একমাত্ৰ আস্বাদন-যোগ্য বস্তু কাৰণ বিভাব, অনুভাব আৰু ব্যভিচাৰী-ভাববোৰ ইয়াৰ অধীন। এইবাবে কাব্যত স্থায়িভাবটো যথোপযুক্তৰূপে বিকাশ-প্ৰাপ্ত হ'ব লাগে, নহলে ৰসসঞ্চাৰ নহয়। যদিও ৰসৰপৰা স্থায়িভাব বেলেগ, তথাপি এই দুয়োটা বস্তুৰ মাজত থকা সম্বন্ধ ঘনিষ্ঠ। সহৃদয়সকলে স্বীকাৰ কৰে যে কাব্য বা নাট্যত কেন্দ্ৰীয় বস্তুটো হ'ল ৰস।

(ছ) সপ্তম বাধাটো উপস্থিত হয় তেতিয়া যেতিয়া সহৃদয়জনৰ মনত ভাবৰ স্বৰূপ সম্বন্ধে সন্দেহ জাগি উঠে। একোটা বিভাবেই বিভিন্ন ভাবৰ বাহক হ'ব পাৰে। যদি বিভাব, অনুভাব আৰু সঞ্চাৰী বা ব্যভিচাৰীভাববোৰ পৰস্পৰ সম্পৰ্কযুক্ত নহয় তেন্তে কোনো বিশেষ ৰসৰ বিকাশ সাধন হব নোৱাৰে। চকুপানী আনন্দৰপৰাও ওলায় আৰু দুখৰপৰাও ওলায়, এটা বাঘে খং আৰু ভয় দুয়োটাৰে উদ্ৰেক কৰিব পাৰে; শ্ৰম আৰু চিন্তাৰ কেইবাটাও স্থায়িভাবৰ লগত সম্বন্ধ আছে। কিন্তু এই বিভিন্ন উপাদান-বোৰৰ যথাযথ সংযোগ অতি আৱশ্যকীয়। এইবাবে আলঙ্কাৰিকসকলে উপদেশ দিয়ে যে বিভাব, অনুভাব আৰু ব্যভিচাৰী ভাববোৰৰ সংযোগ স্পষ্ট হ'ব লাগে যাতে স্থায়িভাবটোৰ প্ৰবেশ পোনে পোনেই চেতনাৰাজ্যত হ'ব পাৰে। সহৃদয়জনৰ মনত যাতে কোনো সন্দেহ উপস্থিত নহয় তালৈ লক্ষ্য কৰা উচিত।

অভিনব গুপ্তৰ মতে ৰস এটা অৰ্থ যি অৰ্থই বিভাব, অনুভাব আৰু ব্যভিচাৰীভাবৰ সম্যকযোগ, সম্বন্ধ আৰু ঐকাগ্ৰ স্থাপন কৰি দৰ্শকৰ মনত এক প্ৰকাৰ আস্বাদনৰ সৃষ্টি কৰে। এই আস্বাদন নিৰ্বিঘ্ন আৰু অনন্ত। এই ৰস স্থায়িভাবৰপৰা বেলেগ। ই সম্পূৰ্ণৰূপে আস্বাদন-সৰ্বস্ব আৰু ই-কোনো জাগতিক বস্তু নহয়।[১২]

১২। "*Rasa* is just a reality (*artha*) by which the determinants, the consequents and the transitory feelings after

বিভাবাদিৰ কাৰ্য হ'ল দৰ্শকৰ চেতনাৰ অনুৰঞ্জন। এই কাৰ্যটো বিভাবনা, অনুভাবনা প্ৰভৃতি শব্দেৰে বুজোৱা হয়। বিশ্বনাথৰ মতে বিভাবনা হ'ল ৰসৰ অঙ্কুৰিত অৱস্থা, অনুভাবনা হ'ল এই অৱস্থাটোক ৰসাদিৰূপে ভাবনা কৰা কাৰ্য আৰু সঞ্চাৰণ হ'ল ৰসৰ গাঢ়তাৰ সম্যক প্ৰকাশ। (বিভাবনং ৰত্যাদেৰ্বিশেষেণ আস্বাদাঙ্কুৰণ—যোগ্যতানয়নম্, অনুভাবনম্ এবং ভূতস্য ৰত্যাদেঃ সমনন্তৰম্ এব ৰসাদিৰূপতয়া ভাবনং, সঞ্চাৰণং তথাভূতস্যৈতস্য সম্যক্ চাৰণম্)।

ওপৰত দেখুওৱা ৰসাস্বাদৰ বিভিন্ন স্তৰবোৰৰ ইটোক সিটোৰপৰা বেলেগকৈ দেখুৱাব নোৱাৰি। বিভাব, অনুভাব আৰু ব্যাভিচাৰীভাবৰ কাৰ্যবোৰ স্পষ্ট ৰূপত দেখুওৱাৰ অৰ্থে মাথোন এনে স্তৰ-বিভাজন কৰা হৈছে। আচলতে ৰস এটা বস্তুহে আৰু ইয়াৰ প্ৰকাশৰ মাজত প্ৰাথমিক নাইবা অন্ত্য স্তৰ নাই।

ভৰতৰ ৰসসূত্ৰত ৰসৰ যি উৎপত্তিৰ ভাব নিহিত হৈ আছে সেই উৎপত্তি আস্বাদনৰ উৎপত্তিহে, ৰসৰ উৎপত্তি নহয়। এই আস্বাদন ভোগৰ মাজত নিমজ্জিত হৈ থকা এক প্ৰকাৰ তৃপ্তি যিটো লৌকিক কাৰণৰপৰা উদ্ভব হোৱা আনন্দতকৈ ওপৰ থাপৰ। এনে আস্বাদন অপ্ৰমেয় নহয় কাৰণ ইয়েই আমাৰ চেতনাৰপৰা উদ্ভব হোৱা একপ্ৰকাৰ বিশেষ জ্ঞান।

কাব্যতো ৰস-সঞ্চাৰ হয়। কাব্যত ব্যৱহাৰ কৰা শব্দবোৰ দৰ্শন, বিজ্ঞান প্ৰভৃতি পুথিত ব্যৱহৃত শব্দতকৈ ব্যাপক অৰ্থৰ বাহক। এই শব্দবোৰৰ স্পষ্টতা, মাধুৰ্য আৰু সামৰ্থ্য থকাৰ কাৰণে এইবোৰে ৰস ব্যঞ্জিত কৰিব পাৰে। কাব্য আৰু নাটকৰপৰা পোৱা ৰসাস্বাদন একে ধৰণৰ। বিশ্বনাথে

---

having reached a perfect combination (*samya-yoga*), relation (*sambandha*) and conspiration (*aikāgrya*)—where they will be in turn in a leading or subordinate position—in the mind of the spectator, make the matter of a gustation consisting of a form of consciousness free of obstacles and different from the ordinary ones. This *Rasa* differs from the permanent fellings, consists solely in the state of gustation and is not an objective thing."

—*Abhinava-Bhārati*, Translated by R. Gnoli

তেওঁৰ সাহিত্য-দৰ্পণ পুথিত ৰসৰ অভিজ্ঞতাৰ কথা তলত দিয়া ধৰণে বৰ্ণনা কৰিছে—

সত্ত্বোদ্রেক অখণ্ড স্বপ্ৰকাশানন্দ চিন্ময়ঃ।
বেদ্যান্তৰস্পৰ্শশূন্যো ব্ৰহ্মস্বাদ সহোদৰঃ॥
লোকোত্তৰ চমৎকাৰপ্ৰাণঃ কৈশ্চিৎ প্ৰমাতৃভিঃ।
স্বাকাৰবদ্ অভিন্নত্বেনায়ম্ আস্বাদ্যতে ৰসঃ॥

সত্ত্বৰ আবিৰ্ভাবৰ ফলত উৎপন্ন হোৱা ৰস অখণ্ড, স্বপ্ৰকাশিত, আনন্দ-স্বৰূপ আৰু চিন্ময়। ই সকলো প্ৰত্যক্ষ বস্তুৰ স্পৰ্শৰহিত আৰু ব্ৰহ্মস্বাদ-সহোদৰ স্বৰূপ। লোকোত্তৰ বিস্ময় হ'ল ইয়াৰ প্ৰাণ। এনে ৰস সেইসকল লোকে আস্বাদন কৰে যিসকল ইয়াৰ মাজতে নিমজ্জিত হবলৈ নাইবা ইয়াৰ লগত একীভূত হবলৈ সক্ষম।

ভাৰতীয় কাব্যালোচকসকলে কাব্যকো দৰ্শনৰ স্তৰলৈ উন্নীত কৰাৰ মানসে ৰসাস্বাদক ব্ৰহ্মস্বাদৰ সহোদৰ বুলি অভিহিত কৰিছে। ৰসাস্বাদ আৰু ব্ৰহ্মস্বাদৰ মাজত পাৰ্থক্য অৱশ্যে আছে আৰু অভিনব গুপ্তই এই পাৰ্থক্য দেখুৱাই দিছে। ৰসসূত্ৰৰ ভট্টনায়কৰ ব্যাখ্যা-প্ৰসঙ্গত এই পাৰ্থক্যৰ আলোচনা কৰা হৈছে।

অভিনব গুপ্তৰ পিছৰ কাব্যালোচকসকলৰ প্ৰায়ভাগেই ধ্বনিবাদী লেখক-সকলে ব্যাখ্যা কৰা ৰস-সিদ্ধান্ত মানি লোৱা দেখা যায়। পিছৰ কালত ৰসবাদ আৰু ধ্বনিবাদ পৰস্পৰ নিৰ্ভৰশীল হৈ তত্ত্বৰ ৰূপ গ্ৰহণ কৰে। মম্মট ভট্টই তেওঁৰ **কাব্য-প্ৰকাশত** আনন্দ-বৰ্ধনৰ আদৰ্শৰ এটা চূড়ান্ত ৰূপ দি ৰস-ধ্বনিতত্ত্ব সুপ্ৰতিষ্ঠিত কৰে। আচলতে মম্মটৰ পুথিখনৰ সাৰ্থকতা ইমান বেছি যে পৰৱৰ্তী কালৰ সৰহভাগ আলোচকেই ধ্বনিতত্ত্বৰ আদৰ্শ কোনো প্ৰশ্ন নোতোলাকৈয়ে গ্ৰহণ কৰিলে। মম্মটৰ পিছত যিবোৰ নতুন পদ্ধতিৰ আবিৰ্ভাব হ'ল সেইবোৰ পদ্ধতি সম্পূৰ্ণৰূপে নতুন বুলি কোৱা নাযায়।[১৩]

১৩। "The success of Mammaṭa's work was indeed so complete that the authority of the Dhvani-school came to be unquestionably accepted by most later writers and the systems which emerged after Mammaṭa could no longer be strictly regarded as entirely independent system."

—*Mammata's Kāvya-Prākaśa* by S. K. De

সাধাৰণ তত্ত্ব সম্বন্ধীয় আলোচনাৰ ক্ষেত্ৰত সৰহ ভাগ আলোচকে মম্মটৰ উপস্থাপনকে চূড়ান্ত সিদ্ধান্ত বুলি গ্ৰহণ কৰিছে আৰু অ'ত ত'ত দুটা এটা সৰুসুৰা খুতিনাতিৰ মাজতে তেওঁলোকৰ আলোচনা সীমাবদ্ধ হৈ আছে।

ৰস-সংখ্যা

ভৰতে তেওঁৰ নাট্যশাস্ত্ৰত আঠোটা ৰসৰ উল্লেখ কৰিছে—শৃঙ্গাৰ, বীৰ, অদ্ভুত, করুণ, হাস্য, ভয়ানক, ৰৌদ্ৰ আৰু বীভৎস। এই আঠোটা ৰসৰ ভিতৰত তেওঁ চাৰিটা ৰসক মুখ্য স্থান দিছে। এই কেইটা হ'ল—শৃঙ্গাৰ, ৰৌদ্ৰ, বীৰ আৰু বীভৎস। ভৰতৰ মতে হাস্যৰস শৃঙ্গাৰৰসৰপৰা, করুণৰস ৰৌদ্ৰৰসৰপৰা, অদ্ভুতৰস বীৰৰসৰপৰা আৰু ভয়ানকৰস বীভৎস-ৰসৰপৰা উৎপন্ন হৈছে। ধনঞ্জয়ে তেওঁৰ দশৰূপক নামৰ পুথিত এই মত সমৰ্থন কৰিছে। এই বিষয়ে ডঃ ৰমাৰঞ্জন মুখাৰ্জীৰ অভিমত প্ৰণিধানযোগ্য। তেওঁ কয় যে ভৰতৰ মতটো দূৰলৈ টানিব নালাগে কাৰণ ৰতিভাবৰ বিভাব অনুভাব, হাসভাৱৰ বিভাব অনুভাবৰপৰা পৃথক হোৱাৰ বাবে এই দুয়োটাৰে মাজত কাৰ্য-কাৰণ সম্বন্ধ থাকিব নোৱাৰে। আন তিনি যোৰ ৰসৰ ক্ষেত্ৰতো একেটা কথাই খাটে। উল্লেখিত উক্তিটোৱে দেখুৱায় যে চাৰিও যোৰ ৰসৰ প্ৰত্যেক যোৰৰ মাজতে কিছুমান সাধাৰণ গুণ আছে। বেছি স্পষ্টকৈ কবলৈ গলে, শৃঙ্গাৰ আৰু হাস্যৰসৰ ভুক্তিয়ে মনৰ উৎফুল্লতা প্ৰকাশ কৰে, ৰৌদ্ৰ আৰু করুণৰসৰ আস্বাদনৰ মাজতে থাকে মনৰ প্ৰসাৰতা, বীৰৰস আৰু অদ্ভুতৰসৰ ভোগৰ ফল হ'ল উত্তেজনা আৰু ভয়ানকৰস আৰু বীভৎসৰসৰ আস্বাদনে সৃষ্টি কৰে বিবুদ্ধিতা।[১৪]

১৪। "The observation is not to be carried too far, because the excitants and ensuents of erotic emotion being different from those of the comic, the relation of cause and effect cannot exist between them and the same is the case of the *Rasas* grouped in other three pairs. The statement referred to above only shows that *Rasas* mentioned in each of the four pairs have attributes common to them ; to state clearly, the enjoyment of both Erotic and Comic causes blooming of

উদ্ভটৰ দৰে অভিনব গুপ্তয়ো ভৰতে উল্লেখ কৰা আঠোটা ৰসৰ লগত আন এটা ৰস যোগ দিয়ে। এই নৱম ৰসটোৰ নাম হ'ল শান্তৰস, যিটো ৰসৰ স্থায়িভাব হল শম। কিছুমান আলঙ্কাৰিকে হলে এই ৰসৰ স্থায়িভাব নিৰ্বেদ (অনাসক্তি) বুলি কব খোজে। তেওঁলোকৰ যুক্তি হ'ল এয়ে যে ভৰতে বিভিন্ন ব্যভিচাৰিভাবৰ উল্লেখ কৰোঁতে নিৰ্বেদৰ কথা প্ৰথমতে উল্লেখ কৰিছে ; গতিকে ইয়াক শান্তৰসৰ স্থায়িভাব বুলি গণ্য কৰিলে ভৰতৰ পুথিৰ প্ৰতি শ্ৰদ্ধা প্ৰদৰ্শন কৰা হয়। কিন্তু ভালকৈ আলোচনা কৰি চালে দেখা যায় যে নিৰ্বেদে জাগতিক বস্তুৰ প্ৰতি সম্পূৰ্ণ অনাসক্তি বুজায়। আচলতে জাগতিক বস্তুৰ মাজতে পৰমব্ৰহ্মৰ উপলব্ধি হলেহে এনে অনাসক্তি সম্ভৱ হব পাৰে। তত্ত্বজ্ঞানৰ ফলতহে নিৰ্বেদ উপস্থিত হয়। তাৰোপৰি নিৰ্বেদৰ মাজত জগতৰ প্ৰতি বিৰাগৰ ভাবো নিহিত হৈ আছে। যিবোৰ মানুহৰ এনে ধৰণৰ অনাসক্তি থাকে সেইবোৰ হ'ল মোক্ষকামী আৰু তত্ত্বজ্ঞানী লোক। শান্তৰসৰ কথা কবলৈ গৈ ধনঞ্জয়ে মত প্ৰকাশ কৰিছে যে কাব্যৰ ক্ষেত্ৰত শমক শান্তৰসৰ স্থায়িভাব বুলি গণ্য কৰা যায় কিন্তু কাৰ্যত প্ৰদৰ্শন কৰা নাটকৰ ক্ষেত্ৰত ইয়াক উপস্থাপিত কৰা নাযায়। অভিনব গুপ্তয়ো কৈছে যে নাটকত শান্তক অঙ্গীৰস হিচাপে দেখুওৱাৰ চেষ্টা কৰিব নালাগে। তেওঁৰ মতে ই নাটকত শৃঙ্গাৰ আৰু বীৰৰসৰ অঙ্গস্বৰূপ (তলতীয়া) হৈ থাকিব লাগে। তাৰোপৰি যি নাট্যকাৰে নাটকত শান্তৰস উপস্থাপিত কৰিব খোজে সেই নাট্যকাৰে পৰিস্থিতি আৰু নায়কৰ নিৰ্বাচনকাৰ্যত যথেষ্ট সতৰ্কতা অবলম্বন কৰিব লাগে।

ধনঞ্জয়ে দশৰূপকত শান্তৰসক ৰস হিচাপে নাটকৰ অন্তৰ্ভুক্ত কৰাৰ বিপক্ষে কেইটামান আপত্তি দৰ্শাইছে কিন্তু এই আপত্তিবোৰ যুক্তিৰ সহায়ত ব্যাখ্যা কৰিবলৈ চেষ্টা কৰা নাই। আন কোনো কোনো আলঙ্কাৰিকে কব খোজে যে যেহেতু ভৰতে শান্তৰসক ৰস বুলি গণ্য কৰা নাই সেইহেতুকে ইয়াক

---

the mind,—the realisation of Furious and Tragic produces its expansion—the relish of Heroic and Marvellous leads to agitation and the appreciation of Frightful and Disgustful creates perplexity."

—*Literary Criticism in Ancient India*

ৰস বুলি গ্ৰহণ কৰা উচিত নহয়। কেৱে কেৱে আকৌ ভাবে যে এই জাগতিক জীৱনত বাসনাৰ অন্ত পেলাব নোৱাৰি বা বাসনা ধ্বংস কৰিবও নোৱাৰি, গতিকে শান্তৰসৰ উদ্ৰেক কৰাৰ অৰ্থে সম্পূৰ্ণ অনাসক্তিও কৃতকাৰ্যতাৰে দেখুওৱা নাযায়। আন কিছুমান সমালোচকে আকৌ ইয়াক বীৰ বা বীভৎস ৰসৰ অন্তৰ্ভুক্ত কৰিব খোজে। কিন্তু নাটকত শান্তৰসৰ অন্তৰ্ভুক্তিৰ বিপক্ষে তোলা আপত্তিৰ প্ৰধান কথা হ'ল এয়ে যে যেহেতু শান্তৰ প্ৰকৃতিগত বৈশিষ্ট্যৰ মাজত সম্পূৰ্ণ অনুভূতিৰ দমন আৰু ক্ৰিয়াহীনতা আছে, সেইহেতুকে ইয়াৰ বিকাশ-সাধন নাটকত সম্ভৱ হব নোৱাৰে।

আগতে কোৱা হৈছে যে ধনঞ্জয়ৰ মতে কাব্যত শান্তৰসৰ অন্তৰ্ভুক্তি হব পাৰে কাৰণ যিটো কাৰ্য অভিনীত হব নোৱাৰে সেই কাৰ্যটো বৰ্ণিত হব পাৰে। তেওঁৰ টীকাকাৰ ভায়েক ধনিকে শান্তৰসক কাব্যতো স্থান দিব নোখোজে। তেওঁৰ আপত্তিৰ কাৰণ নতুন নহয়। আন কিছুমান সমালোচকৰ-দৰে তেওঁ ভাবে যে শম, বা নিৰ্বেদক শান্তৰসৰ স্থায়িভাব বুলি গ্ৰহণ কৰিব নোৱাৰি কিয়নো এই স্থায়িভাব দুটাৰ সহায়ত অনুভূতি-শূন্য আৰু ক্ৰিয়াহীন অৱস্থাৰ বিকাশ-সাধন অসম্ভৱ। নাগানন্দ নাটকত (যিখন নাটক শান্তৰসাত্মক নাটক বুলি গ্ৰহণ কৰা হয়) জিমূতবাহন নামৰ চৰিত্ৰটোক ধনিকে উদাত্ত নায়ক বুলিছে। এই চৰিত্ৰটোৰ কাৰ্যৰ মাজত থকা বিজয়ৰ অনাকাঙ্ক্ষাই তেওঁৰ গাত বীৰোচিত গুণ নোহোৱা নুবুজায় কাৰণ ধনিকৰ মতে জিমূতবাহন যুদ্ধবীৰ নহলেও তেওঁ যে দয়াবীৰ তাত সন্দেহ নাই।

শান্তৰসৰ পক্ষপাতী আলোচকসকলে ওপৰত উল্লেখ কৰা ধনিকৰ আপত্তি অগ্ৰাহ্য কৰি কয় যে তেওঁৰ যুক্তি তেনেই দুৰ্বল ভেটিৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত। ধ্বন্যালোক পুথিত আনন্দবৰ্ধনে স্পষ্টৰূপত শান্তৰসৰ উল্লেখ কৰিছে আৰু তৃষ্ণাক্ষয় সুখকে ইয়াৰ স্থায়িভাব বুলি গণ্য কৰিছে। এওঁৰ মতে এই ৰস কাব্য আৰু নাটকত সাৰ্থকতাৰে উপস্থাপিত কৰা নাযায় বুলি তুলি ধৰা যুক্তি গ্ৰহণযোগ্য নহয়। ৰসাস্বাদ এক তুৰীয় অভিজ্ঞতা আৰু শান্তৰসৰ আস্বাদনো ইয়াৰ বাহিৰত নহয়। সহৃদয়সকল এই ৰসৰদ্বাৰা আকৃষ্ট নহব বুলি তুলি ধৰা যুক্তি ভিত্তিহীন কাৰণ বাস্তব অভিজ্ঞতাত এইটো দেখিবলৈ পোৱা যায় যে গীতা আৰু ভাগৱতশাস্ত্ৰত জাগতিক জীৱনৰ অসাৰতাৰ সম্বন্ধে কৰা আলোচনাবোৰৰ মাজতো মানুহে ৰস বিচাৰি পায়। গতিকে

শান্তৰসৰ আবেদন-ক্ষমতা সম্বন্ধে কোনো প্ৰশ্নৰে উদয় হোৱা অনুচিত। ইয়াক বীৰ নাইবা বীভৎস ৰসৰ অন্তৰ্গত বুলি ভবাৰো কোনো যুক্তি নাই কিয়নো দয়াবীৰৰ ধাৰণাৰ লগত ব্যক্তিৰ অহঙ্কাৰৰ স্পৰ্শ আছে কিন্তু শান্তৰ প্ৰত্যয় ইয়াৰপৰা সম্পূৰ্ণৰূপে মুক্ত।

অভিনব গুপ্তৰ মতে শান্তৰ স্থায়িভাব হৈছে শম আৰু জাগতিক বাসনাৰ ধ্বংসৰপৰা ইয়াৰ উৎপত্তি হয়। ৰমাৰঞ্জন মুখাৰ্জীয়ে লিখিছে, "অভিনব গুপ্তই কব খোজে যে ইয়াৰ স্থায়িভাব হ'ল বাসনা-ধ্বংসৰপৰা উৎপন্ন হোৱা সুখ, যি সুখৰপৰা জাগতিক বস্তুৰ প্ৰত্যাখ্যান সম্ভব হয়। কিছুমানৰ মতে এইটোৱে সকলো ধৰণৰ কৰ্ম-বিৰাগ সূচায় কিন্তু যেহেতু স্থায়িভাব এটা সদৰ্থক বস্তু, সেইহেতুকে এই মত গ্ৰহণীয় হব নোৱাৰে। এই ক্ষেত্ৰত অভিনব গুপ্তৰ মত বেছি যুক্তিযুক্ত যেন লাগে।"[১৫]

অভিনব গুপ্তৰ পিছত মম্মট ভট্টই তেওঁৰ কাব্য-প্ৰকাশ পুথিত শান্তৰসক নবম ৰস হিচাপে স্বীকৃতি দিছে। তেওঁৰ মতে ইয়াৰ স্থায়িভাব হ'ল নিৰ্বেদ বা সকলো জাগতিক কাৰ্যৰ প্ৰতি অনাসক্তি। বিশ্বনাথে স্পষ্ট ভাষাতে শান্ত এটা ৰস বুলি স্বীকাৰ কৰিছে। তেওঁৰ মতে শান্তৰসত আত্মা সম্পূৰ্ণৰূপে অনাসক্ত হৈ নপৰে কিন্তু অনাসক্তিৰ পিনে আগ বাঢ়ে। এই অৱস্থাটোকে তেওঁ যুক্ত-বিযুক্ত দশা বুলিছে। তেওঁ শমকে ইয়াৰ স্থায়িভাব বুলি গ্ৰহণ কৰিছে। সংস্কৃত কাব্য-তত্ত্বৰ লেখত লবলগীয়া শেষ আলঙ্কাৰিক জগন্নাথে এই প্ৰশ্নটোৰ বহল আলোচনা কৰি শেষত সিদ্ধান্তত উপনীত হৈছে যে শান্তক এটা বেলেগ ৰস বুলি গণ্য কৰা উচিত। এই সিদ্ধান্তলৈ আগবাঢ়ি যোৱাৰ কাৰণে তেওঁ যিবোৰ যুক্তিৰ অৱতাৰণা কৰিছে সেইবোৰ যুক্তি পূৰ্বৰ আলোচকসকলে উত্থাপন কৰা যুক্তিৰ লগত একে।

১৫। "Abhinava Gupta says that basic feeling is happiness springing from annihilation of desires, leading to rejection of all worldly objects ; in the view of some, this is negation of all activities, but as a *sthayibhāva* is a positive entity, this view is unacceptable. This proposition of Abhinava Gupta on this issue seems to be more plausible."

—*Literary Criticism in Ancient India*

ডঃ সুশীলকুমাৰ দেই *Sānta Rasa in The Nātyaśāstra and the Dasarūpaka* নামৰ ৰচনাখনত এনেদৰে আলোচনাৰ সামৰণি মাৰিছে—“গতিকে এইটো দেখা গ’ল যে শান্তৰসৰ বিপক্ষে তোলা আপত্তিবোৰ যুক্তিযুক্ত নহয়। যেনেকৈ শৃঙ্গাৰ আৰু বীৰৰসে একশ্ৰেণী মানুহক আকৃষ্ট কৰে তেনেকৈ ভক্তিমানজনক শান্তৰসৰ নাটকেও অনুপ্ৰাণিত কৰিব। এইটো সঁচা যে শান্তৰসধৰ্মী নাটক সাধাৰণ নাটক নহয়, কিন্তু এই কথাটোৱে এইটো অপ্ৰমাণিত নকৰে যে ইয়াক উপস্থাপিত কৰিব পাৰি আৰু ইয়াৰপৰা আস্বাদন লাভ কৰা যায়। এইটো কেতিয়াও সত্য কথা নহয় যে মানুহ কেবল ৰাগ আৰু দ্বেষৰ হে দাস। শান্তক ৰস হিচাপে বিকশিত কৰা সাহিত্যৰ পুথি আজিও ৰচিত হৈ আছে।”

বিশ্বনাথে তেওঁৰ ‘সাহিত্য-দৰ্পণ’ নামৰ পুথিত এটা দশম ৰসক স্থান দিছে। এইটোৱেই হ’ল বৎসলৰস। পুথিৰ তৃতীয় অধ্যায়ৰ শেষৰ ফালে তেওঁ এই বিষয়ে চমু আলোচনা কৰিছে। বৎসলৰসৰ স্থায়িভাব স্নেহ। পুৰুষ-স্ত্ৰীৰ বা স্ত্ৰী-পুৰুষৰ মাজত গঢ়ি উঠা স্নেহ বা প্ৰেম ইয়াত নথকা কাৰণে ইয়াক শৃঙ্গাৰৰসৰ অন্তৰ্ভুক্ত কৰা নাযায়। কিন্তু আনন্দবৰ্ধন আৰু আন আলঙ্কাৰিকসকলে বৎসলৰসক স্বতন্ত্ৰ ৰস বুলি নধৰে কাৰণ আন ৰসৰ দৰে বৎসলৰসৰ পুষ্টি-সাধন সম্ভৱ নহয়। এওঁলোকৰ মতে বৎসলক এটা ভাব হিচাপে গণ্য কৰা যায় কিন্তু ৰস হিচাপে ইয়াক স্বীকৃতি দিব নোৱাৰি। বৎসল ভাবক ৰতিভাবৰ অন্তৰ্গত কৰা নাযায়, এই কথা সত্য; কিন্তু ৰতি-ভাবৰ অন্তৰ্গত নোহোৱা বাবে ইয়াক স্বতন্ত্ৰভাৱে ৰসৰ মৰ্যাদা দিয়াৰ যুক্তি নাই।

বৎসলৰ দৰে ভক্তিকো কোনো কোনো আলঙ্কাৰিকে, বিশেষকৈ বৈষ্ণৱ-মতাবলম্বী আলোচকসকলে এটা সুকীয়া ৰসৰ মৰ্যাদা দান কৰিব খোজে। মম্মট ভট্ট প্ৰভৃতি আলঙ্কাৰিকসকলে ভগবৎ-ভক্তিক ৰসলৈ উন্নীত কৰা নাযায় বুলি ভাবে। গতিকে এওঁলোকে ভক্তিকো এটা ভাব বুলিহে বিবেচনা কৰে। কিন্তু বৈষ্ণৱ আলঙ্কাৰিকসকলৰ মতে ভক্তি-ৰস এটা প্ৰধান ৰস। এই ৰস শান্তৰসৰপৰা বেলেগ; কাৰণ ভক্তিয়ে ঈশ্বৰৰ প্ৰতি আকৰ্ষণ সুদৃঢ় কৰে আৰু আনহাতে শান্তৰসৰ প্ৰধান লক্ষণ অনাসক্তি। অলঙ্কাৰ-কৌস্তুভ নামক পুথিত কবি কৰ্ণপূৰে প্ৰথমে ভক্তিৰসক এটা বেলেগ ৰস বুলি মত প্ৰকাশ

কৰে। বোপদেৱে সংগ্ৰহ কৰি সম্পাদনা কৰা 'মুক্তাফল' নামৰ পুথিত্তো বোপদেৱে ইয়াৰ বহল আলোচনা সন্নিবিষ্ট কৰিছে। ডঃ ৰমাৰঞ্জন মুখাৰ্জীয়ে তলত দিয়া ধৰণে বোপদেৱৰ মত উপস্থাপিত কৰিছে।

বোপদেৱৰ মতে যিকোনো উপায়ে ঈশ্বৰ কৃষ্ণৰ প্ৰতি বঢ়োৱা আসক্তিয়ে হ'ল ইয়াৰ স্থায়িভাব, ভক্ত হ'ল ইয়াৰ আলম্বন বিভাব, কৃষ্ণৰ গুণ শ্ৰৱণ নাইবা কৃষ্ণ-ভক্তসকলৰ কাৰ্যকলাপ হ'ল উদ্দীপন বিভাব, ৰোমাঞ্চ প্ৰভৃতি হ'ল ইয়াৰ ব্যভিচাৰীভাব। বোপদেৱৰ মতে কৃষ্ণ-চৰিত্ৰ সম্বন্ধীয় আখ্যান, নাইবা কৃষ্ণভক্তসকলৰ কাৰ্যাদি শ্ৰৱণ আৰু এইবোৰক অবলম্বন কৰি ৰচিত হোৱা নাটকৰ অভিনয় দৰ্শনত যি মনোমুগ্ধকৰ অৱস্থাৰ সৃষ্টি হয় সেয়েই ভক্তিৰস। এই ৰস আন আন ৰসৰ মাজেদিও প্ৰকাশিত হয় কাৰণ এইবোৰ হ'ল ভক্তিৰসৰে বিভিন্ন বিকাশ।

'ভক্তিৰসামৃতসিন্ধু' আৰু 'উজ্জ্বলনীলমণি' পুথিৰ ৰচক ৰূপ গোস্বামীয়ে বৈষ্ণবদৰ্শনৰ মত অনুসৰি ৰসৰ ব্যাখ্যা কৰিছে আৰু শৃঙ্গাৰৰসক উজ্জ্বল বা মধুৰ ৰস বুলি ব্যাখ্যা দিছে। ইয়াক অৱশ্যে পাৰ্থিব দৃষ্টিৰে চোৱা হোৱা নাই কিন্তু ইয়াক ভক্তিৰসৰে এটা ফাল বুলি বিবেচনা কৰা হৈছে। এই ৰস উপলব্ধিৰ পাঁচোটা স্তৰ আছে। স্তৰবোৰ হ'ল—শান্ত, প্ৰীতি নাইবা দাস্য, প্ৰেয়ঃ বা সখ্য, বৎসল আৰু মধুৰ বা উজ্জ্বল (শান্তপ্ৰীতিপ্ৰেয়বৎসলোজ্জ্বল-নামাসু)। মধুৰ নাইবা উজ্জ্বলৰসকে ভক্তিৰসৰাজ বুলি অভিহিত কৰা হৈছে।

ডঃ ৰাঘৱনে বৈষ্ণব আলঙ্কাৰিকসকলৰ মত বেছি স্পষ্ট ৰূপত উপস্থাপিত কৰিছে। তেওঁৰ ভাষাত কবলৈ গ'লে এই বৈষ্ণব আলঙ্কাৰিকসকলে ভৰতৰ আঠোটা ৰস, শান্ত ৰস, বাৎসল্য ৰস—আটাই কেইটাকে স্বীকাৰ কৰে। তাৰোপৰি তেওঁলোকে সখ্য হিচাপে গ্ৰহণ কৰে স্নেহ-প্ৰকৃতিঃ প্ৰেয়ান্ নাইবা আৰ্দ্ৰতা-প্ৰকৃতিঃ স্নেহঃ আৰু দাস্য নামৰ সম্পূৰ্ণ এটা নতুন ৰস ইয়াৰ লগতে সংযোগ কৰে। এইদৰে তেওঁলোকে বাৰটা ৰসৰ কথা কয়। তেওঁলোকে সমগ্ৰ পৰিকল্পনাটোকে এটা নতুন ৰূপ দান কৰে আৰু ইয়াতেই এই আলোচকসকলৰ বৈশিষ্ট্য। প্ৰাচীন শৃঙ্গাৰ মুখ্য ৰস বুলি বিবেচিত হয়, এয়েই তেওঁলোকৰ ঈশ্বৰৰ প্ৰতি ৰতি—ইয়াকেই মধুৰ বা উজ্জ্বল বুলি কোৱা হয়। এই মধুৰ ৰসৰ লগতে আন চাৰিটাও আছে যি কেইটা মুখ্য। এই কেইটা হ'ল শান্ত, দাস্য, সখ্য আৰু বাৎসল্য। এই পাঁচোটাকে পাঁচোটা

মুখ্য ভক্তিৰস বুলি কোৱা হয়। বাকী সাতোটা অৰ্থাৎ হাস্য, বীৰ, করুণ, বীভৎস, ভয়ানক আৰু ৰৌদ্ৰ হ'ল গৌণ ভক্তিৰস। মুখ্য পাচোঁটা ভক্তিৰস হ'ল পাঁচ প্ৰকাৰৰ ভক্তি ; সাতোটা গৌণ-ৰস কম বেছি ৰকমে ব্যভিচাৰী ভাবৰ দৰে, কাৰণ অকল কৃষ্ণ-ৰতিৰ উপস্থিতিতহে এইবিলাক ৰস নামৰ যোগ্য হ'ব পাৰে।[১৬]

আন কিছুমান আলোচক আছে যিসকলে মাথোন এটা ৰসকেই কেন্দ্ৰীয় ৰস বুলি ভাবে। ভবভূতিৰ 'উত্তৰৰামচৰিত' নাটকত তলত দিয়া শ্লোকটো আছে।

একো ৰসঃ করুণ এব নিমিত্তভেদাৎ ভিন্নঃ
পৃথক্ পৃথগিবাশ্ৰয়তে বিবৰ্ত্তান্।
আবৰ্ত বুদ্বুদতৰঙ্গময়ান্ বিকাৰান্ অম্ভো
যথা সলিলমেৱ হি তৎসমস্তম্॥

একেটা মাথোন ৰস আছে। এইটোৱেই করুণৰস যিটোক বিভিন্ন কাৰণৰ লগত সংযুক্ত হোৱাৰ ফলত বেলেগ বেলেগ ৰূপত দেখিবলৈ পোৱা

১৬। "These Vaiṣṇava Ālamkārikas accept the eight Rasas of Bharata ; accept the *Śanta*. accept the *Vātsalya*, accept the *Sneha-prakṛtih preyān* or the *Ādratāsthāyikah snehah* as *Sakhya* and add only one absolutely new Rasa-concept, namely *Dāsya*. Thus, they speak of twelve Rasas but they give a new orientation to the whole scheme, wherein lies the speciality of the school, The old *Śṛngāra* becomes the chief Rasa ; it is *Rati* for their God ; it is also called *Madhura* or *Ujjvala*. Along with this *Madhura* there are four others which are primary ; they are *Śānta*, *Dāsya*, *Sakhya* and *Vātsalya*, These five are called the five Bhakti-Rasas. The rest, the seven (*Hāsya*, *Adbhuta*, *Vīra*, *Karuṇa*, *Bībhatsa*, *Bhayānaka* and *Raudra*) are secondary, the Gauṇa Bhakti Rasas. The primary Bhakti Rasas numbering five are the five forms of *bhakti* ; the seven secondary Rasas are more or less *Vyābhicārins* for the five primary Rasas, for they are Rasas only when they involve *Kṛsna-rati*."

The Number of Rasas, Page 180

যায় যেনেকৈ চাকনৈয়া, বুৰ্বুৰণি, ঢৌ প্ৰভৃতি বিভিন্ন ৰূপত দেখা গলেও সেইবোৰ পানীত বাহিৰে আন একো নহয়।

এই শ্লোকটো অবলম্বন কৰিয়ে কেৱে কেৱে কব খোজে যে ভৱভূতিয়ে আন সকলোবোৰ ৰসকে করুণৰসৰ একো একোটা প্ৰকাৰ বুলি বিবেচনা কৰিছিল। টীকাকাৰসকলেও কয় যে ভৱভূতিৰ দৃষ্টিত করুণৰসেই হ'ল আন আটাইবোৰ ৰসৰ ভিত্তি-স্বৰূপ। করুণৰসে মন কোমোলায় আৰু তেতিয়া বাকীবোৰ ৰসৰ ভুক্তি সহজ হয়। কিন্তু কে. চি. পাণ্ডেয়ে এই বিষয়ত কোৱা কথা গ্ৰহণযোগ্য। তেওঁ কয় যে ওপৰত উদ্ধৃত কৰা শ্লোকটোত উল্লেখ কৰা করুণৰসে সাধাৰণ করুণৰসৰ কথা কোৱা নাই কিন্তু কৈছে নাটকৰ তৃতীয় অঙ্কৰ করুণৰসৰ কথাহে। তলত পাণ্ডেৰ উদ্ধৃতি দিলোঁ—

"কিন্তু আমি যদি প্ৰসঙ্গ-সঙ্গতি বিচাৰ কৰি চাই সীতাৰ একমাত্ৰ সঙ্গিনী তমসাৰ উক্তি বুলি ইয়াক ব্যাখ্যা কৰোঁ, তেতিয়া আমি দেখিবলৈ পাওঁ যে করুণৰসৰ লগত ইয়াৰ সম্পৰ্ক নাই কিন্তু উত্তৰৰামচৰিতত উপস্থাপিত, আৰু বিশেষকৈ এই নাটকৰ তৃতীয় অঙ্কত সন্নিবিষ্ট করুণৰসৰ লগতহে ইয়াৰ সম্বন্ধ।"[১৭]

আন এজন আলঙ্কাৰিকে এটা ৰসৰ কথা কৈছে। এওঁ হ'ল ভোজৰাজ। 'শৃঙ্গাৰপ্ৰকাশ' নামৰ পুথিত ভোজৰাজে শৃঙ্গাৰৰসকে একমাত্ৰ ৰস বুলি যুক্তি আগবঢ়াইছে। তেৱেঁই ৰচনা কৰা 'সৰস্বতীকণ্ঠাভৰণ' নামৰ পুথিত হলে তেওঁ ভৰতে উল্লেখ কৰা আঠোটা ৰসৰ লগত আন চাৰিটা ৰস সংযোগ কৰিছে। এই চাৰিটা হ'ল—প্ৰেয়ঃ, শান্ত, উদাত্ত, উদ্ধত। কিন্তু এইখন পুথিতো তেওঁ শৃঙ্গাৰৰসৰ ওপৰত বেছি গুৰুত্ব দিছে আৰু আন আন ৰসৰ তুলনাত ইয়াৰ আলোচনাও পৰ্যাপ্ত কৰি তুলিছে। ইয়াৰপৰা এনে এটা

১৭। "But if we take the context into account and interprete it accordingly, as a statement of Tamasā, the only companion of Sitā, we find that it has no reference to *Karuṇa* as presented in *Uttar Rama Carita*, particularly in the third act."

—*Comparative Aesthetics*, Vol. I, Chapter V

সিদ্ধান্তত উপনীত হোৱাটো নিশ্চয় অযুক্তিকৰ নহব যে ভোজৰাজে শৃঙ্গাৰ-ৰসকে মুখ্য স্থান দিছিল আৰু আন ৰসবোৰে শৃঙ্গাৰৰসৰপৰা পুষ্টিলাভ কৰে বুলি ভাবিছিল। কিন্তু শৃঙ্গাৰ শব্দেৰে ভোজৰাজে যিটো বুজাবলৈ বিচাৰিছে সেইটো সাধাৰণতে গৃহীত হোৱা ইয়াৰ অৰ্থৰপৰা সম্পূৰ্ণৰূপে বেলেগ। তেওঁৰ মতে শৃঙ্গাৰ শব্দৰ মাজত আত্মাৰ এটা বিশেষ অৱস্থান আছে যিটো সকলো বাসনাৰে উৎস। ৰ'স হ'ল চেতনাৰ এটা বিশেষ অৱস্থা। শৃঙ্গাৰহীনজনে ইয়াক উপলব্ধি কৰিবলৈ অক্ষম। "গতিকে ভোজৰ মতে যিটোৱে অহঙ্কাৰক বিশিষ্টতা দান কৰে সেইটোৱেই হ'ল শৃঙ্গাৰ আৰু ইয়াৰ কাৰণেই ৰত্যাদি বিভিন্ন ভাববোৰ প্ৰমাতাৰ অন্তৰত জাগৃত হয় আৰু ই সম্পূৰ্ণৰূপে বিকশিত, প্ৰোজ্জ্বলিত নতুবা অচেতন ৰাজ্যৰপৰা চেতন ৰাজ্যলৈ আনীত হ'লে সেইসকল লোকে, যিসকল লোকৰ এই ভাবটো আছে, ৰসাস্বাদন কৰে।"[১৮]

তলত দিয়া ধৰণে ডঃ ৰাঘবনে ভোজৰাজে আলোচনা কৰা তত্ত্বটো উপস্থাপিত কৰিছে—

ভোজৰ মতে এটাই মৌলিক ৰস আৰু কিছুমান ভাব আছে যিবোৰ নিজেই ৰসতা-প্ৰাপ্ত হব পাৰে, অৱশ্যে উপাচাৰৰ বলতহে এইবোৰক ৰস আখ্যা দিয়া হয়; আৰু শেষত তেওঁ এটা ৰসৰ কথা কৈছে, যিটোপ্ৰেমৰস। এইটো লক্ষ্য কৰিবলগীয়া কথা যে তেওঁৰ তত্ত্বত অহঙ্কাৰ শব্দটো আত্মম্ভৰিতাৰ অৰ্থত ব্যৱহৃত হোৱা নাই কিন্তু ব্যৱহৃত হৈছে এটা দাৰ্শনিক প্ৰত্যয়ৰ ৰূপত যিটোৰ অৰ্থ আত্মা। ঠিক একেদৰেই শৃঙ্গাৰ শব্দটোকো (যিটো অহঙ্কাৰ শব্দৰ লগত একাৰ্থক) মতা-তিৰোতাৰ মাজত দেখা পোৱা ৰতি-ভাবৰ বিকশিত অৱস্থা বুলি ভুল কৰিব নালাগে। ইয়াত শৃঙ্গাৰ শব্দৰ অৰ্থ বিশুদ্ধ প্ৰেম, মনোধৰ্মী প্ৰেম, প্ৰেমাস্পদ নোহোৱা প্ৰেম। ইয়াক অভিমান

১৮। "Thus according to Bhoja, that which gives particularity to *Ahaṃkāra* is the *Sṛṅgāra* because of which the different emotions of love etc. arise in the aesthete and which being fully manifested or brought to light or to the conscious level from the unconscious, is relished by those who have it." —*Camparative Aesthetics*, Vol I—IV

বোলাও হয় কাৰণ এইটোৱেই হ'ল বেদনাদায়ক বস্তুকো আনন্দদায়ক বস্তু হিচাপে উপভোগ কৰোৱাৰ কাৰণ।"[১৯]

বিশ্বনাথে তেওঁৰ পিতামহ নাৰায়ণে ৰচনা কৰা তলত দিয়া শ্লোকটো উদ্ধৃত কৰিছে। এই শ্লোকটোত কোৱা হৈছে যে সকলো ৰসৰে ভুক্তিৰ সময়ত চমৎকাৰিত্বই ইয়াৰ প্ৰধান লক্ষণৰূপে মনত অনুভূত হয়। গতিকে চমৎকাৰিত্ব নাইবা বিস্ময়েই হ'ল ৰসৰ প্ৰধান উপাদান। এইবাবে নাৰায়ণে কব খোজে যে সকলো ক্ষেত্ৰতে অদ্ভুতেই মাথোন ৰস আৰু ৰস বিস্ময়ত বাহিৰে আন একো নহয়।

ৰসসাৰশ্চমৎকাৰঃ সৰ্বত্ৰাপ্যনুভূয়তে।
তচ্চমৎকাৰসাৰত্বে সৰ্বত্ৰাপ্যদ্ভুতো ৰসঃ।
তস্মাদদ্ভুতমেবাহ কৃতী নাৰায়ণো ৰসম্॥

ভোজ, নাৰায়ণ, ৰূপ গোস্বামী প্ৰভৃতি আলোচকসকলে ৰসৰ অভিজ্ঞতাটো এক মৌলিক নীতিৰ অন্তৰ্গত কৰিবলৈ যি চেষ্টা কৰিছিল তাৰপৰা এইটো বুজিবলৈ টান নহয় যে নন্দনতাত্ত্বিক ধ্যান-ধাৰণাৰ ক্ষেত্ৰত তেওঁলোক বহুতো আগবাঢ়ি আছিল। ৰসৰ এই অভিজ্ঞতা সকলো বিশেষত্ব-বৰ্জিত এক সাধাৰণীকৃত অভিজ্ঞতা। এই অভিজ্ঞতাৰ মাজত স্থান, কাল আৰু ব্যক্তিত্বৰ পৰিচ্ছেদ নাই। এনে অতুলনীয়. অভিজ্ঞতাটোৰ সম্বন্ধ আছে আত্মাৰ প্ৰসাৰতা আৰু চমৎকাৰিত্বৰ লগত। প্লেটো আৰু প্ৰোক্লাছৰ দৰে

১৯। "Bhoja has one fundamental *Rasa,* then a number of *Bhāvas*, all capable of becoming *Rasas* themselves, though the name *Rasa* applies to them only through *upācāra* and lastly, he has the one *Rasa* of *Preman*. It must be noted that in his theory the word *Ahaṃkāra* is not used in the sense of egotism but as a philosophical concept, meaning ego. Similary, *Sṛṅgāra* used as a synonym of *Ahaṃkāra* must not be confused with the developed climax state of the first *Bhāva* of *Rati* between man and woman. *Sṛṅgāra* here means Love Absolute, Love Subjective, Love Objectless. It is also called *Abhimāna* because it is this that is responsible for making beingse njoy as pleasure even painful things."

গ্ৰীক মনীষীসকলৰ চিন্তাধাৰাৰ মাজতো আমি এনে ধাৰণা পাওঁ। প্ৰোক্লাছৰ মতে বিস্ময়ৰ সম্বন্ধ সৌন্দৰ্য আৰু পবিত্ৰতাৰ লগত আছে। *Theologia Platonica* নামৰ পুথিত তেওঁ কৈছে যে সৌন্দৰ্য বিস্ময়ৰ লগত পৰিদৃষ্ট হয়। আমি বিস্ময় আৰু ভাবানুভূতিৰে চালিত হৈ সৌন্দৰ্যৰ ওচৰ চাপোঁ।

ৰসানুভূতিৰ মাজত যে বিস্ময়ৰ স্থান কিছু আছে—এইকথা সকলোৱে স্বীকাৰ কৰে, কিন্তু কোনো কোনো ৰসত যে ইয়াৰ অনুপস্থিতি চকুত লগা—এইকথাও নকৈ নোৱাৰি। উদাহৰণস্বৰূপে আমি কব পাৰোঁ যে করুণৰসৰ উপভোগৰ সময়ত এনে বিস্ময়কৰ ভাব অনুভূত নহয়। শৃঙ্গাৰ আৰু করুণৰসত আত্মাৰ বিগলিত অৱস্থাকে চকুত পৰে। গতিকে অদ্ভুত বা করুণ কোনোটোকে কেন্দ্ৰস্থ ৰস বুলি কোৱা নাযায়। ভোজৰাজে শৃঙ্গাৰৰসেই মূল ৰস বুলি উত্থাপন কৰা যুক্তি কিছু পৰিমাণে গ্ৰহণযোগ্য কাৰণ সকলো মানবীয় কাৰ্যৰ মাজতে প্ৰেমৰ পৰশ আছে। কিন্তু সকলো বিচাৰ বিবেচনাৰ পিছতো দেখা যায় যে প্ৰচলিত হৈ থকা নটা ৰসৰ ভিতৰত এটা ৰসেই প্ৰধান আৰু বাকীবোৰ অপ্ৰধান বুলি সিদ্ধান্তত উপনীত হোৱা সহজ নহয়। তথাপি ভাৰতীয় নন্দনতত্ত্বৰ আলোচকসকলে শেহত এটা সিদ্ধান্তত উপনীত হৈ কৈছে যে বিশ্লেষণৰ অন্তত ৰস এটা যেনেই লাগে। ডঃ ৰাঘৱনে কৈছে "কিন্তু যদিও এইটো প্ৰমাণ কৰা আৰু গ্ৰহণ কৰা টান যে সকলো ৰসেই এইবোৰৰ কোনো এটাৰ ৰূপ মাথোন, তথাপি সকলোৱে মানি লৈছে যে ৰস, যি ৰস একপ্ৰকাৰ স্বৰ্গীয় সুখ, সেই ৰস এটাই। ৰস ৰসেই। ইয়াৰ আন নাম নাই। ই এক। ই ব্ৰহ্ম বা স্ফোটৰ সদৃশ। শৃঙ্গাৰ, বীৰ প্ৰভৃতি নামবোৰ আৰু তাৰপৰা উদ্ভৱ হোৱা বহুত্ব আৰু পৃথকত্ব চূড়ান্ত অৱস্থাত অবাস্তৱ নাইবা এইবোৰ অঙ্গীৰ একো একোটা অঙ্গহে।[২০]

ৰসাভাস আৰু ভাবাভাস

শব্দাৰ্থ আৰু অলঙ্কাৰ প্ৰয়োগৰ ঔচিত্যৰ প্ৰতি সাহিত্য-সমালোচকসকল সচেতন। কেন্দ্ৰীয় বিষয়বস্তু অনুসাৰে চৰিত্ৰৰ সংযোগৰ দিশতো ঔচিত্যৰ আৱশ্যকতা আছে। মানুহে যাপন কৰা জীৱনৰ গতিপথ পোন নহয় আৰু

২০। *The Number of Rasas*, Page 176

অনেক সময়ত ই যুক্তিৰ অধীনো নহয়। কাব্যত কেনে ধৰণৰ জীৱনৰ ৰূপায়ণ উচিত হ'ব—এই প্ৰশ্নই অতীতৰ লেখকসকলক যেনেকৈ বিব্ৰত কৰিছিল আধুনিক লেখকসকলকো তেনেকৈ বিব্ৰত কৰিছে। আনন্দবৰ্ধনে কয় যে কবি এজন সৃষ্টিকৰ্তা আৰু সৃষ্টিকৰ্তা হিচাপে তেওঁৰ ইচ্ছা অনুসৰি জগতৰ পুনৰ নিৰ্মাণ তেওঁ কৰিব পাৰে। এনে পুনৰ নিৰ্মাণত সচৰাচৰ বস্তুৰ ৰূপান্তৰ ঘটে। প্ৰাকৃতিক সৌন্দৰ্য, চৰাই-চিৰিকিতি আৰু জীৱ-জন্তুৰদ্বাৰা স্বাভাৱিকতে কবি আকৃষ্ট হয়। অচেতন বস্তুৰ উপস্থাপন আৰু জীৱ-জন্তুৰ কাৰ্যকলাপৰ ৰূপায়ণ কিমান দূৰ ৰসসৃষ্টিৰ সহায়ক হ'ব পাৰে—এই প্ৰশ্নটোৰ উত্তৰত পৰস্পৰ-বিৰোধী মতৰ প্ৰকাশ দেখিবলৈ পোৱা যায়। আলঙ্কাৰিক-সকলে ৰসৰ অভিজ্ঞতাটো অতুলনীয় অভিজ্ঞতা বুলিয়েই ক্ষান্ত থকা নাই, ইয়াক তেওঁলোকে ব্ৰহ্মস্বাদৰ স্তৰলৈ তুলিছে। গতিকে ৰসৰ প্ৰত্যয়টো মানবীয় চিন্তাৰ উচ্চতম সোপানলৈকে তোলা হৈছে। এনে উচ্চস্তৰত অবস্থিত ৰসাস্বাদৰ ক্ষেত্ৰত যিবোৰ বাধাৰ উপস্থিতি থাকিব পাৰে সেইবোৰৰ প্ৰতিও আলোচকসকলে সজাগতা প্ৰকাশ কৰিছে।

সংস্কৃত আলঙ্কাৰিকসকলে ভাব আৰু ৰসৰ পাৰ্থক্য স্পষ্ট ৰূপত দেখুৱাবলৈ সমৰ্থ হৈছে। ৰস বিভাব, অনুভাব আৰু ব্যভিচাৰিভাবৰ সংযোগৰ ফলত বিকশিত হোৱা স্থায়িভাবৰ নৈৰ্ব্যক্তিক ভুক্তি। চঞ্চল ব্যাভিচাৰী ভাববোৰৰ বিভাবাদিৰ সংযোগত ৰসৰূপত আস্বাদন হ'ল ভাব। অথবা ঈশ্বৰৰ প্ৰতি থকা প্ৰেম নাইবা ৰজাৰ প্ৰতি থকা ভালপোৱা। উপাস্য দেবতাৰ প্ৰতি এজন ভক্তৰ যি প্ৰেম আছে সেই প্ৰেম এজন যুবকৰ এজনী যুৱতীৰ প্ৰতি থকা প্ৰেম নহয়। আনহাতে, চঞ্চল ব্যভিচাৰী ভাববোৰো মনৰ তলিত সুষুপ্ত হৈ থকা স্থায়িভাবৰপৰা বেলেগ। এনে কিছুমান কাব্য আছে যিবোৰত অনুভূতিবোৰক ৰসৰূপলৈ নিয়াৰ চেষ্টা কৰাৰ সলনি অনুভূতিৰ ৰূপতে সেইবোৰক চিত্ৰিত কৰা হৈছে। এইবোৰ কাব্যত ভাববোৰৰ আৱশ্যকীয় পুষ্টিসাধন হ'ব নোৱাৰে কাৰণ এইবোৰত হয়তো সংযুক্ত হৈছে অনুপযুক্ত বিভাব নাইবা অবাঞ্ছিত পৰিস্থিতি। এনে কাব্যবোৰ আলঙ্কাৰিক-সকলৰ মতে, ৰসসৃষ্টিক্ষম কাব্যতকৈ তলখাপৰ।

মম্মট ভট্টই ভাবাভাস আৰু ৰসাভাসৰ সূত্ৰ এনেদৰে দিছে—"তদাভাস অনৌচিত্য প্ৰবৰ্তিতাঃ"—আভাস অনৌচিত্যৰপৰা উদ্ভব হয়। বেলেগ বেলেগ

তত্ত্বালোচকে আৰু টীকাকাৰসকলে অনৌচিত্য শব্দটো ভিন ভিন ধৰণে ব্যাখ্যা কৰিছে। আলোচনাৰ মাজত দেখা পোৱা এনে বাদানুবাদৰ মাজলৈ নোসোমাই আমি বিশ্বনাথে দিয়া সিদ্ধান্তৰ ওপৰতে নির্ভৰ কৰিব পাৰোঁ। বিশ্বনাথে কয় যে যেতিয়া অনুভূতিবোৰ যথোপযুক্তভাৱে বিকশিত নহয় তেতিয়া ৰসাভাস আৰু ভাবাভাসৰ সৃষ্টি হয় (অনৌচিত্য প্রবৃত্তত্ব আভাসৌ ৰসভাবয়োঃ)। অনুচিত বিভাব আৰু অনুচিত স্থায়িভাৱৰপৰা ৰসৰ অনৌচিত্যৰ উদ্ভৱ হয় কিন্তু আলঙ্কাৰিকসকলে কোৱা মতে অনুচিত বিভাৱৰপৰা সকলো ধৰণৰ ৰসাভাসৰ সৃষ্টি নহয়। গতিকে স্থায়িভাৱৰ অনৌচিত্যৰ ফলতে ৰসাভাসৰ সৃষ্টি হয় বুলি আলঙ্কাৰিকসকলে কোৱা যেন লাগে। সহৃদয়জনে যিটো ভাবকে অনুচিত বুলি অনুভৱ কৰে সেই ভাবেই অনুচিত স্থায়িভাব।[২১] পিছৰ কালত আনন্দবর্ধন আৰু অভিনব গুপ্তই অনৌচিত্যৰ বিশদ ব্যাখ্যা তুলি ধৰিছে। ক্ষেমেন্দ্রই 'ঔচিত্য-বিচাৰ-চর্চা' নামৰ পুথিত বিভিন্ন দৃষ্টান্তৰ সহায়ত ঔচিত্য আৰু অনৌচিত্যৰ ধাৰণা স্পষ্টীকৰণৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিছে।

বিশ্বনাথে ক'ব খোজে যে শিক্ষিত লোকসকলে সাধাৰণতে অনৌচিত্যৰ অর্থ বুজি পায়। তথাপি তেওঁ কিছুমান দৃষ্টান্ত দাঙি ধৰিছে য'ত অনৌচিত্যৰ ৰূপ ওপৰতে ওলাই আছে। যদি কাৰো লগত অবৈধ প্রেমৰ বর্ণনা দিয়া হয়, নাইবা বহু পুৰুষৰ লগত সম্পর্ক দেখুওৱা যায়, যদি নায়ক-নায়িকাৰ পৰস্পৰৰ প্রতি প্রেম নাথাকে, যদি গুৰুপত্নী নাইবা শত্রুপত্নীৰ লগত প্রেমৰ প্রকাশ কৰা হয় নাইবা যদি চৰাই প্রভৃতি ইতৰ প্রাণীৰ মাজত ইয়াক দেখুওৱা হয়, তেন্তে তাত শৃঙ্গাৰৰসৰ সলনি শৃঙ্গাৰ-ৰসাভাস হে হ'ব। ঠিক একেদৰেই গুৰুৰ প্রতি কোপ দেখুওৱা কার্য ৰৌদ্র-ৰসাভাসৰ দৃষ্টান্ত।

২১। "Improper excitants and indecent basic moods both render an emotion improper ; but as impropriety of excitants do not lead to all types of *Rasābhāsa*, as enumerated by the *Ālaṃkārikas*, it seems that in their opinion, what renders an emotion improper is the indecency of its basic mood. A feeling with respect to which the sense of impropriety arises in the mind of men of trained intellectual powers, is to be regarded as an improper basic mood."

—*Literary Criticism in Ancient India*, Chapter IV

হাস্যৰস সৃষ্টিৰ কাৰণে গুৰুক আলম্বন বিভাব হিচাপে উপস্থাপিত কৰা অনুচিত। যি চৰিত্ৰৰ মনৰ মাজত শমৰ সুস্পষ্ট ছাপ নাই সেই চৰিত্ৰ অবলম্বন কৰাৰ ফল শান্তৰসৰ অনৌচিত্য। অধম পাত্ৰৰ অবলম্বনত বীৰৰস সৃষ্টিৰ চেষ্টা বীৰৰসৰ অনৌচিত্য।

ইতৰ প্ৰাণীক আলম্বন বিভাব হিচাপে লৈ ৰতিভাবৰ বিকাশ-সাধনৰ চেষ্টাৰ ফলত যি শৃঙ্গাৰৰসাভাসৰ সৃষ্টি হয়, সেই সৃষ্টি ভৰতৰদ্বাৰাও সমৰ্থিত হোৱা বুলি কব পাৰি কিয়নো ভৰতৰ মতে শৃঙ্গাৰ হ'ল দুজন যোগ্য যুবক-যুবতীৰ মাজত গঢ়ি উঠা প্ৰেম (শৃঙ্গাৰো নাম ৰতি স্থায়িভাব প্ৰভাবঃ উজ্জ্বলবেশাত্মকঃ।......স চ স্ত্ৰী-পুৰুষহেতুক উত্তম যুবপ্ৰকৃতিঃ।) কিন্তু ভয়ানকৰসৰ ক্ষেত্ৰত হ'লে ভৰতে তিৰোতা আৰু ল'ৰা-ছোৱালীৰ বাহিৰেও ইতৰ প্ৰাণীকো ইয়াত সুমুৱাই লৈছে বুলি ব্যাখ্যা কৰা যায়।

বিভিন্ন আলঙ্কাৰিকসকলৰ দৃষ্টিভঙ্গীৰ বিশ্লেষণ কৰি চালে দেখিবলৈ পোৱা যায় যে তেওঁলোক পৰম্পৰাবাদী নহলেও পৰম্পৰাৰ প্ৰতি শ্ৰদ্ধাশীল। ৰস আৰু ৰসাভাসৰ পাৰ্থক্য বিচৰাৰ গুৰিতে পৰম্পৰা আৰু নৈতিকতাৰ বিচাৰ নিহিত হৈ থকা বুলি কব পাৰি কাৰণ ব্যৱহাৰিক দৃষ্টিৰপৰা চালে এই দুইৰকম অভিজ্ঞতাৰ মাজত থকা পাৰ্থক্য তেনেই নগণ্য। শিৱপ্ৰসাদ ভট্টাচাৰ্যই তেওঁৰ ৰচনা *Rasābhāsa in Alṁkāra Literature*ত লিখিছে যে ভোজৰাজৰ আভাস ৰসোপলব্ধিৰ দহোটা স্তৰৰ (ভাব, সাত্ত্বিক, অনুবন্ধ, নিষ্পত্তি, পুষ্টি, সঙ্কৰ, হ্ৰাস, আভাস, প্ৰশম আৰু শেষ) এটা হ'লেও আৰু তেওঁ এটা বিশেষ পৰম্পৰা অনুসৰণ কৰিলেও ইয়াৰ অৰ্থ এনে কৰা বুলি ধৰিব পাৰি যে তেওঁ ৰস আৰু ৰসাভাসৰ মাজত থকা পাৰ্থক্য-ৰেখা কাৰ্যতঃ তেনেই পাতল বুলি ভবা নাছিল। অনৌচিত্যৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত ৰসাভাস ৰসভঙ্গ বা ৰসদোষ নহয়—এইকথাৰ স্বীকৃতি অভিনব গুপ্ত আৰু পিছৰ কালত বিশ্বনাথে দিছে। বিশ্বনাথে খোলাখুলিকৈ কৈছে যে কাব্য-বিচাৰৰ ক্ষেত্ৰত ৰসাভাস আৰু ৰস একাৰ্থক বুলি ধৰিব লাগে কাৰণ এই দুয়োটাৰে মাজত আস্বাদন আছে।[২২]

২২। "Bhoja's Treatment of *Ābhāsa* as one of the ten stages of realisation of *Rasa*, however, could well be taken

আগতে কোৱা হ'ল, যে ৰসাভাসে ৰসভঙ্গ বা ৰসদোষ সুবুজায়। গতিকে দেখা যায় যে কাৰ্যতঃ ৰস আৰু ৰসাভাসৰ লক্ষণ একেই; কাৰণ দুয়োটাই আস্বাদিত আৰু উপভুক্ত হয়। ডঃ ৰাঘৱনে দেখুৱাইছে যে একাৱলীৰ ৰচক বিদ্যাধৰে চৰাই আৰু আন জীৱ-জন্তুৰ মাজত দেখুওৱা আসক্তিক ৰসাভাগ নোবোলে। তেওঁ কয় যে এইবোৰৰ প্ৰেমো ৰসহে।

যি কাৰণে ৰস আৰু ৰসাভাসৰ পাৰ্থক্যৰ ওপৰত গুৰুত্ব আৰোপ কৰা হৈছে, সেই কাৰণটো বুজিবলৈ টান নহয়। এইটো কোৱা হয় যে চৰাই-চিৰিকিতি আৰু আন জীৱ-জন্তুক অলৌকিক বিভাব বুলি গ্ৰহণ কৰা নাযায়। গতিকে যেতিয়া মানুহৰ বাহিৰে আন জীৱ-জন্তুৰ অবলম্বনত ৰসসৃষ্টিৰ চেষ্টা কৰা হয় তেতিয়া সহৃদয়জনে মানব-চৰিত্ৰৰ অবলম্বনত পুষ্ট হোৱা ৰসৰ সদৃশ অভিজ্ঞতা লাভ কৰিব নোৱাৰে। কিন্তু এই যুক্তিটো বিশ্বাসযোগ্য বুলি কোৱা টান। আমি জানোঁ যে ৰসাস্বাদনৰ সময়ত বিভাবাদি সাধাৰণীকৃত অৱস্থাত আমাৰ মনত উপস্থাপিত হয় আৰু সেইবোৰৰ ব্যক্তিগত বিশেষত্ববোৰ তল পৰি থাকে। তাৰোপৰি, প্ৰমাতায়ো নৈৰ্ব্যক্তিক ৰূপত হে কাব্যৰ দ্বাৰা ব্যঞ্জিত হোৱা ৰস উপভোগ কৰে। আন এটা আপত্তি হ'ল এয়ে যে অনুচিত স্থায়িভাবৰ সংযোগতো ৰসৰ বিকাশ সম্ভৱ নহব পাৰে কাৰণ তেতিয়া সহৃদয়জনে নায়ক-চৰিত্ৰৰ লগত একাত্ম হৈ পৰাৰ সম্ভাৱনা নাই। পৰস্পৰৰ লগত সম্পৰ্ক নথকা দুটা চৰিত্ৰৰ সংযোগৰ সহায়ত ভাবৰ গভীৰতা প্ৰকাশৰ সুবিধা ক'ত? ঠিক একে দৰেই, কৰুণ পৰিবেশৰ মাজত

---

to mean that in spite of his following a particular tradition, he did not think that the line of demarcation between *Rasa* as ordinarily understood and *Rasābhāsa* was in practice very thin. The *Rasābhāsa* while based on this *anaucitya* did not constitute *Rasabhanga* (as noted in the dictum noted by Ānandavardhana) or *Rasadoṣa,* as ordinarily understood, appears to be well-recognised by Abhinava Gupta and later writers such as *Viśvanātha* who···;··· openly avows that for the purpose of discrimination of a *kavya* and so forth, *Rasābhāsa* should be included as equivalent to *Rasas* as in both, the element of relishing is equally present."

খল-চৰিত্ৰৰ মৃত্যু-বৰ্ণনায়ো সহৃদয়জনৰ মনত ৰসৰ সঞ্চাৰ নকৰে অৰ্থাৎ, আন কথাত কবলৈ গ'লে, এনে অৱস্থাত সহৃদয়জন ৰসাস্বাদনত বুৰ গৈ নাথাকে। ওপৰত উল্লেখ কৰা দৃষ্টান্ত কেইটাৰ মাজত ৰসৰ অভিজ্ঞতাৰ সলনি ৰসাভাসৰ অভিজ্ঞতাহে লাভ কৰা যায়। এই যুক্তিটো তাত্ত্বিক দিশৰপৰা হয়তো গ্ৰহণীয় হ'ব, কিন্তু ব্যৱহাৰিক দিশৰপৰা ৰস আৰু ৰসাভাসৰ মাজত থকা সূক্ষ্ম সীমাৰেখা টনাটো একপ্ৰকাৰ অসম্ভৱ।

বিশ্বনাথে তেওঁৰ 'সাহিত্য-দৰ্পণ'ত কৈছে যে যেতিয়া ভাববোৰ সম্যকৰূপে বিকাশপ্ৰাপ্ত নহয় তেতিয়া সেইবোৰৰ অভিজ্ঞতা ৰসৰূপত নহৈ ভাৱৰূপতহে হয়। এটা বিকাশপ্ৰাপ্ত নোহোৱা স্থায়িভাব, এটা ব্যভিচাৰিভাব নাইবা দেৱ-দেৱীৰ মাজত দেখুওৱা ৰতিভাবৰ আস্বাদন ভাবৰ আস্বাদনহে হয়। কিন্তু যেহেতু ভাব আৰু ৰসৰ মাজত ঘনিষ্ঠ সম্বন্ধ আছে সেই হেতুকে ভাববোৰো ৰসৰ দৰেই আস্বাদিত হয় কিন্তু এনে আস্বাদনত ৰসৰ সলনি ভাবৰহে প্ৰাধান্য থাকে।

ন ভাবহীনোঽস্তি ৰস ন ভাবো ৰসবৰ্জিতঃ।
পৰস্পৰকৃতা সিদ্ধিৰণয়ো ৰসভাবয়োঃ।

বেলেগ বেলেগ গুণ সংযুক্ত কৰাৰ কাৰণে ভাববোৰ ভিন ভিন ৰূপত প্ৰকাশিত হয়। বিশ্বনাথে ভাব-প্ৰকাশৰ চাৰিটা বেলেগ বেলেগ পন্থাৰ কথা উল্লেখ কৰিছে। এইবোৰ হ'ল ভাবশান্তি, ভাবোদয়, ভাবসন্ধি আৰু ভাবসবলতা। প্ৰথমটোত ভাবৰ শান্তি ব্যঞ্জিত হয়, দ্বিতীয়টোত ভাবৰ উদয় হয়, তৃতীয়টোত পৰস্পৰবিৰোধী ভাবৰ সংযোগ সাধন হয় আৰু চতুৰ্থটোত একেটা প্ৰসঙ্গতে বিৰোধী ভাববোৰক ওচৰা-ওচৰিকৈ বহুওৱা হয়। এই সকলোবোৰ কাৰ্যতে ভাববোৰে প্ৰাধান্য লাভ কৰে।

ৰস ৰসাভাসৰ দৰে ভাব ভাবাভাসৰ ক্ষেত্ৰতো ব্যৱহাৰিক দিশৰপৰা বিশেষ পাৰ্থক্য দেখিবলৈ পোৱা নাযায়। বিশ্বনাথে পতিতাৰ লজ্জাশীলতা ভাবাভাসৰ দৃষ্টান্ত হিচাপে উল্লেখ কৰিছে। ইয়াত লজ্জা এটা ব্যভিচাৰী ভাব আৰু এই ব্যভিচাৰী ভাবটো বিকশিত ৰূপত, অৰ্থাৎ ভাবৰ ৰূপত উপলব্ধ হৈছে। যেতিয়া বিজুলীৰ দৰে চঞ্চল ব্যভিচাৰিভাব এটা বিকাশপ্ৰাপ্ত হৈ ভাবৰ দৰে উপলব্ধ হয় তেতিয়া তাকেই ভাবাভাস বোলা হয়।

সাধাৰণতে এইটো কোৱা হয় যে স্থায়িভাব বিকাশপ্ৰাপ্ত হ'লে ৰসৰ

দৰে উপলব্ধ হয় আৰু ব্যভিচাৰিভাব বিকাশপ্ৰাপ্ত হ'লে ভাব-ৰূপত আস্বাদিত হয়। কিন্তু ডঃ ৰমাৰঞ্জন মুখাৰ্জীয়ে কোৱাৰ নিচিনাকৈ আমিও ক'ব খোজোঁ যে এনে বিভাজনৰ পিছত যুক্তিৰ সমৰ্থন নাই। ভাববোৰক তিনিটা ভাগত ভাগ কৰি স্থায়িভাব, ব্যভিচাৰিভাব আৰু সাত্ত্বিকভাব নামকৰণেৰে বেলেগ বেলেগ ৰূপত দেখুওৱা কাৰ্যটোকো ৰুদ্ৰট, লোল্লট আৰু ভোজৰ দৰে আলঙ্কাৰিকে মানি নলয়। ডঃ ৰাঘৱনে ভোজৰ অভিমত এনেদৰে উপস্থাপিত কৰিছে—

কেৱল যে ব্যভিচাৰিভাববোৰেই স্থায়িভাব হোৱাৰ যোগ্যতা লাভ কৰি ৰসতাপ্ৰাপ্ত হ'ব পাৰে এনে নহয়, সাত্ত্বিক ভাববোৰো ৰসতাপ্ৰাপ্ত হোৱাৰ যোগ্যতা আছে। গতিকে আঠোটা স্থায়ী, তেত্ৰিশটা ব্যভিচাৰী আৰু আঠোটা সাত্ত্বিক ভাবত ভৰতে ভাববোৰৰ যি বিভাজন কৰিছে সেই বিভাজন নিটিকে। এই সকলোবোৰেই সময়, অৱস্থা, পৰিস্থিতি আৰু মানব-প্ৰকৃতি অনুসৰি স্থায়ী বা ব্যভিচাৰী ভাব হয়। যদি এজন কবিয়ে আনুভূতিক পৰিবেশ সংযোগ কৰি বিভাবাদিৰ সহায়ত এইবোৰৰ পুষ্টি সাধন কৰে, তেতিয়া আনকি ব্যভিচাৰী আৰু সাত্ত্বিক ভাবো ৰস-ৰূপত প্ৰকাশিত হোৱাৰ যোগ্যতা আছে। এটা ভাব স্থায়ী হৈ ৰসলৈ উন্নীত হ'লে আনবোৰ ইয়াৰ ব্যভিচাৰী হয়। আনকি তথাকথিত স্থায়ী আৰু সাত্ত্বিকো ব্যভিচাৰী হ'ব পাৰে কাৰণ কোনো একপ্ৰকাৰ ৰসৰ পুষ্টি-সাধনত বাকীবোৰ আটায়ে অংশ গ্ৰহণ কৰা দেখা যায়। আকৌ, আনপিনেদি চালে গোটেই ঊনপঞ্চাশটা ভাবেই সাত্ত্বিক কিয়নো এইবোৰ ভাবৰ উদ্ভব মনৰপৰা হয় আৰু মনকেই সত্ত্ব বুলিও কোৱা যায়।[২৩] (নৱষ্টৌ স্থায়িনঃ, অষ্টৌ

২৩। Not only are the *Vyabhicārins* capable of becoming *sthāyins* and *Rasa* but *Sāttvikas* also. Therefore the classification of Bharata of the forty-nine *Bhāvas* into eight fixed *sthāyins*, thirty-three *Vyabhicārins* and eight *sāttikas* goes. All of them are *Sthāyins* or *Vyabhicārins* according to time, circumstances, conditions and nature of men. If a poet nourishes them with their suitable attendant emotional circumstances, in the form of *Vibhāvas* etc., even the *Vyabhicārins* and

সাত্ত্বিকাঃ, ত্ৰয়স্ত্ৰিংশৎ ব্যভিচাৰিণঃ ইতি ব্ৰুবতে। ন তৎ সাধু। যতো'মীষা-মন্যতমস্তৈতেৰেব পৰস্পৰং নিৰ্বত্যমানত্বাৎ কশ্চিৎ কদাচিৎ স্থায়ী, কদাচিত্তু ব্যভিচাৰী। অতোবস্থাবশাৎ সৰ্বেপ্যামী ব্যভিচাৰীণঃ, সৰ্বোপি চ স্থায়িনঃ, সাত্ত্বিকা অপি সৰ্ব এব মনসপ্ৰভবত্বাৎ। অনুপহতং হি মনঃ সত্ত্বমিতি উচ্যতে।—শৃঙ্গাৰ-প্ৰকাশ, উনবিংশ অধ্যায়)

গোটেই ঊনপঞ্চাশটা ভাবৰে ৰসতা-প্ৰাপ্ত হোৱাৰ যোগ্যতা আছে বুলি ভোজে মত প্ৰকাশ কৰিছে। এই মত যুক্তিযুক্ত কাৰণ স্থায়ী আৰু ব্যভিচাৰী, দুয়ো ৰকম ভাবেই ৰসতা-প্ৰাপ্ত হ'লে একেধৰণৰে আস্বাদন-যুক্ত হ'ব।

ৰস-বিৰোধ

বাহ্যিক দৃষ্টিত ৰস-বিৰোধ শব্দটো নিৰৰ্থক যেন লাগে কাৰণ ৰসোপলব্ধিৰ অভিজ্ঞতা এক অলৌকিক আৰু অনিৰ্বচনীয় অভিজ্ঞতা হোৱাৰ কাৰণে ইয়াৰ মাজত বিৰোধৰ চেতনা আহিব নোৱাৰে। ৰসগ্ৰাহীজনৰ মনত এনে চেতনাৰ উদ্ভব হ'লে ৰসৰ অভিজ্ঞতাকে লাভ কৰা সম্ভৱ নহয়। আচলতে স্থায়িভাববোৰৰ মাজতহে বিৰোধ থাকিব পাৰে কিন্তু যেহেতু এই ভাববোৰে উচিত বিভাবাদিৰ সৈতে যুক্ত হৈ ৰসৰূপ পায়, সেইহেতুকে আলঙ্কাৰিক-সকলে ইয়াত ৰস-বিৰোধ শব্দ ব্যৱহাৰ কৰিছে। ভালকৈ বিশ্লেষণ কৰি চালে এই বিৰোধ স্থায়িভাবৰ বিৰোধহে। (যদ্যাপি তৎপ্ৰতিবন্ধকত্বং বস্তুতঃ স্থায়ী ভাবানামেব সম্ভবতি, তথাপি তেষামেব ৰসৰূপত্বেন পৰিণতত্বাৎ পৰস্পৰং ৰসেষ্বেব তৎপৰ্যবসতীতি ৰস এব বিৰোধভাগীত্যবগন্তব্যম্।)

আলঙ্কাৰিকসকলে কয় যে শৃঙ্গাৰৰস কৰুণৰসৰ লগত, বীভৎসৰস অদ্ভুতৰসৰ লগত আৰু বীৰৰস ভয়ানকৰসৰ লগত থাপ নাখায় কাৰণ এইবোৰ পৰস্পৰ-বিৰোধী ৰস। এইদৰে কৰুণৰসৰ হাস্য আৰু শৃঙ্গাৰৰসৰ লগত বিৰোধ আছে। হাস্য, শৃঙ্গাৰ আৰু ভয়ানকৰসৰ প্ৰত্যেকটোৰেই

Sāttvikas become *Rasas*. When one *Bhāva* becomes *Sthāyin* and *Rasa*, the rest become its *Vyabhicārins*. Even the so-called *Sthāyins* and so called *Sāttvikas* are *Vyabhicārins* inasmuch as, in a given *Rasa* all of them appear to heighten it. Again, all the forty-nine are *Sāttvikas* since all of them are born of *Manas* and *Manas* it is, that is called *Sattva*.

ৰৌদ্ৰৰসৰ বিৰোধী। বীৰৰসৰ ভয়ানক আৰু শান্তৰসৰ লগত সংঘাত হয়। আনহাতে, ভয়ানকৰসৰ শৃঙ্গাৰ, ৰৌদ্ৰ, বীৰ, হাস্য আৰু শান্তৰসৰ লগত অমিল। শান্তৰসৰ বিৰোধ ৰস হ'ল বীৰ, শৃঙ্গাৰ, ৰৌদ্ৰ, হাস্য আৰু ভয়ানক ৰস। শৃঙ্গাৰ আৰু বীভৎস দুয়োটাই পৰস্পৰ-বিৰোধী।

শৃঙ্গাৰ আৰু হাস্যৰসৰ মাজত কোনো বিৰোধৰ ভাব নাই। এইদৰে বীৰ আৰু শৃঙ্গাৰ, বীৰ আৰু অদ্ভুত, বীৰ আৰু ৰৌদ্ৰ, শৃঙ্গাৰ আৰু অদ্ভুত-ৰসৰ মাজতো বিৰোধৰ ভাব অনুপস্থিত।

কবিয়ে বিৰোধী ৰসৰ সংযোগ কৰা অনুচিত কাৰণ তেনে কৰিবলৈ গ'লে কোনোটো ৰসৰে পুষ্টি-সাধন সম্ভৱ নহয়। সাধাৰণতে দেখা যায় যে এখন কাব্যত এটাতকৈ বেছি ৰসৰ সংযোগ কৰা হয়। এনে সংযোগ মাত্ৰেই অৱশ্যে কাব্য-সৌন্দৰ্য-হানিকৰ নহয়। কিন্তু আনন্দবৰ্ধনে নিৰ্দেশ দিছে যে যেতিয়া এটাতকৈ বেছি ৰসৰ সংযোগ কৰা হয় তেতিয়া কবিয়ে এইবোৰৰ মাজত এটাক কেন্দ্ৰীয় ৰস হিচাপে অধিষ্ঠিত কৰিবলৈ যত্নপৰ হোৱা উচিত। কেন্দ্ৰীয় ৰসটোৱেই হ'ল অঙ্গীৰস আৰু আনবোৰ ৰস হব অঙ্গৰস। যদি কেন্দ্ৰীয় ৰসটোৰ প্ৰভাৱ গোটেই ৰচনাখনৰ ওপৰতে পৰে তেন্তে ৰস-বিৰোধ দোষৰপৰা ৰচনা মুক্ত হব বুলি কব পাৰি। কাব্যৰ সামগ্ৰিক প্ৰভাৱৰ কাৰণে অঙ্গীৰসৰ ওপৰত বিশেষ গুৰুত্ব আৰোপ কৰাৰ আৱশ্যক নহলে বিক্ষিপ্ততাৰ ফলত ৰচনাৰ ঐক্য ব্যাহত হয়। যেতিয়া কেন্দ্ৰীয় ৰসৰ ওপৰত আৱশ্যকীয় নজৰ দিয়া হয় তেতিয়া সন্নিবিষ্ট হোৱা ঘটনা আৰু ভাবানুভূতিবোৰে স্বতন্ত্ৰ আৰু সামূহিকভাৱে অঙ্গীৰসৰ পুষ্টি সাধন কৰে আৰু তেতিয়া ৰচনাৰ মাজত জৈৱিক ঐক্য স্থাপিত হয়। যেতিয়া এটা অঙ্গীৰসৰ পুষ্টিসাধনৰ ওপৰত নজৰ ৰখা হয়, তেতিয়া আন তলতীয়া ৰসবোৰৰ পূৰ্ণ বিকাশত মনোযোগ দিব নালাগে। •তাৰোপৰি কোনো বিৰোধী ৰসকেই কেন্দ্ৰীয় ৰসৰ কাষত বহুৱাব নালাগে। কিন্তু বিৰোধী ৰসৰ মাজত থকা সংঘাত এৰাবৰ কাৰণে দুটা বিৰোধী ৰসৰ মাজত কোনো মধ্যস্থ ৰসৰ অন্তৰ্ভুক্তি হব পাৰে। এজন কবিয়ে শৃঙ্গাৰ আৰু শান্তৰসৰ প্ৰয়োগ একে ঠাইতে কৰিব খুজিলে তেওঁ এই দুয়োটা ৰসৰে মাজত ভয়ানকৰসৰ সংযোগ কৰাব পাৰে। এনে এটা অৱস্থাত মধ্যস্থ ৰসটো মাজতে থাকি আন দুয়োটা ৰসৰ বিৰোধ আঁতৰাই দিব।

কোনো এটা ভাবক অবনত কৰাৰ মানসে তাৰ লগত আন বিৰোধী ভাবৰ উল্লেখত ৰসদোষ নহয়। মম্মট ভট্টৰ 'কাব্য-প্ৰকাশ'ত উদ্ধৃত কৰা তলত দিয়া শ্লোকটো আমি বিচাৰ কৰি চাওঁ—

সত্যং মনোৰমা ৰামাঃ
সত্যং ৰম্য বিভূতয়ঃ।
কিন্তু মত্তাঙ্গনাপাঙ্গ
ভঙ্গলোলং হি জীৱিতম্॥

নাৰী প্ৰকৃততে মনোৰমা, ঐশ্বৰ্য-বিভূতিও ৰম্য কিন্তু জীৱনটো মত্ত নাৰীৰ চঞ্চল দৃষ্টিৰ দৰে অস্থিৰ।

ওপৰৰ শ্লোকটোৰ প্ৰথমাৰ্ধত শৃঙ্গাৰৰসৰ বিভাব সংযোজিত হৈছে কিন্তু জীৱনৰ ক্ষণস্থায়িত্বৰ প্ৰভাবৰ ফলত এই ৰস অবদমিত হৈছে আৰু শ্লোকটোৰ মাজেদি প্ৰকাশিত হৈছে শান্তৰস।

কেতিয়াবা কেতিযাবা দুটা পৰস্পৰবিৰোধী ৰসৰ মাজতো বিৰোধ নোহোৱাকৈ উপস্থাপন সম্ভব হব পাৰে। বীৰৰস আৰু ভয়ানকৰসৰ মাজত বিৰোধ আছে; কিন্তু যেতিয়া এটা চৰিত্ৰৰ কাৰ্যৰ মাজত বীৰত্ব প্ৰকাশিত হয় আৰু তেওঁৰ প্ৰতিপক্ষৰ কাৰ্যৰ মাজত ভয়ৰ চিন দেখিবলৈ পোৱা যায় তেতিয়া এনে বিৰোধ নাথাকে (বীৰভয়ানকয়োৰেকাশ্ৰয়ত্বেন বিৰোধ ইতি প্ৰতিপক্ষগতত্বেন ভয়ানকো নিবেশয়িতব্যঃ)।

কোনো প্ৰধান ৰসৰ তলতীয়া হিচাপে উপস্থাপিত হলে পৰস্পৰবিৰোধী ৰসো বিৰোধী ৰূপত প্ৰকাশিত নহয়। এইদৰে বিৰোধী ৰস দুটা সমানে পুষ্ট নহলেও বিৰোধ চকুত নপৰে।

ৰস-বিৰোধ থাকিলে কাব্য বা যেই সেই ৰচনা যে ত্ৰুটিপূৰ্ণ হব, এইটো দেখদেখ কথা। ৰসদোষৰ বাহিৰেও কাব্য-ৰচনাত আন আন দোষ থাকিব পাৰে কিন্তু বিৰুদ্ধ প্ৰকৃতিৰ ৰস-সন্নিবেশৰ ফলত কাব্যৰ মনোহাৰিত্ব সম্পূৰ্ণৰূপে লুকাই পৰে। এইবাবে বিৰুদ্ধ প্ৰকৃতিৰ ৰসৰ সংযোগ কৰিব খুজিলে সেই সংযোগ নিপুণভাৱে কৰা নিতান্ত দৰকাৰ। কাব্যৰ এটা ঐক্য আছে। ৰস-বিৰোধে এই ঐক্য ধ্বংস কৰে। সৃষ্টিধৰ্মী লেখকসকলে কাব্যৰ আবেদন ক্ষমতাৰ প্ৰতি সজাগ হৈ থাকিলে, এনে ঐক্য নষ্ট নহয়।

দশম অধ্যায়

ধ্বনি

সংস্কৃত সাহিত্যত কাব্যালোচনাৰ পুথি হিচাপে ধ্বন্যালোক পুথিখন অতি মূল্যবান পুথি। এই পুথিৰ দুটা ভাগৰ এটাত আছে কাৰিকাবোৰ, যিবোৰ ছন্দত ৰচিত আৰু আনটোত আছে বৃত্তি, যিবোৰ সাধাৰণতে গদ্যত ৰচিত। কাৰিকা আৰু বৃত্তিৰ ৰচক সম্বন্ধে আলোচকসকলৰ মাজত মতবিৰোধ আছে। এই মত-বিৰোধৰ কাৰণ হ'ল এয়ে যে পুথিৰ কোনো কোনো খণ্ডত কাৰিকা আৰু বৃত্তিৰ মাজত পাৰ্থক্য চকুত পৰে। গতিকে অনুমান কৰা হয় যে বৃত্তিবোৰ কাৰিকাৰ পিছত ৰচিত আৰু এই ৰচনা-কৰা লোক কাৰিকা-কাৰতকৈ বেলেগ হোৱাৰ কাৰণে ক'তো ক'তো কাৰিকা আৰু বৃত্তিৰ মাজত অমিল দেখা যায়। ধ্বন্যালোকৰ প্ৰসিদ্ধ টীকাকাৰ অভিনব গুপ্তই কাৰিকা-কাৰ আৰু বৃত্তিকাৰৰ ক্ষেত্ৰত দুটা শব্দ মূল-গ্ৰন্থকৃত আৰু গ্ৰন্থকৃত ব্যৱহাৰ কৰিছে। এনে উল্লেখৰপৰা এইটো অনুমান কৰা যায় যে কাৰিকাবোৰৰ লেখক ধ্বনিকাৰ আৰু বৃত্তিৰ ৰচক আনন্দবৰ্ধন। কিন্তু আনন্দবৰ্ধনৰ বিশ্লেষণৰ পাৰিপাট্য বৃত্তিত যিমান সুন্দৰভাৱে পৰিস্ফুট হৈছে তাৰ্তে লক্ষ্য কৰি পিছৰ আলোচকসকলে আনন্দবৰ্ধনৰ বৃত্তিৰ ওপৰতে সকলো গুৰুত্ব দিবলৈ আৰম্ভ কৰে। ড: সুশীলকুমাৰ দে-ই লিখিছে যে কাৰিকাৰপৰা পোৱা অসংলগ্ন সামগ্ৰীৰ অৱলম্বনত আনন্দবৰ্ধনে এটা প্ৰায় সম্পূৰ্ণ কাব্যতত্ত্বৰ প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ সক্ষম হোৱা যেন লাগে। তেওঁৰ কৃতকাৰ্যতা ইমান বেছি চকুত লগা যে শক্তিশালী ব্যাখ্যাকাৰৰ ব্যক্তিত্বই কালক্ৰমত কাৰিকাবোৰক পিছলৈ ঠেলি দিলে আৰু মানুহে কাৰিকাত সন্নিবিষ্ট শ্লোকবোৰৰ ৰচক আন বেলেগ লোক বুলি নাভাবি টীকাকাৰ আনন্দবৰ্ধনকেই ধ্বনিকাৰ বুলিও বিবেচনা কৰিব ধৰিলে—কাৰণ আনন্দবৰ্ধনেই পোন প্ৰথমতে তত্ত্বটো আজিৰ ৰূপত উপস্থাপিত কৰিছিল।[১] ধ্বনিকাৰ শব্দটোৱে ধ্বনিতত্ত্বৰ ৰচকক বুজায় আৰু পৰৱৰ্তী

১। "Indeed, it would seem that Ānandavardhana attempted to build up a more or less complete system of

কালত এই শব্দটো আনন্দবৰ্ধনৰ ক্ষেত্ৰতে প্ৰয়োগ কৰা হবলৈ ধৰিলে। অধ্যাপক জেকবি, অধ্যাপক কীথ, ডঃ দে আৰু ডঃ কানে প্ৰভৃতি আলোচক-সকলে ভাবে যে ধ্বনিকাৰ আৰু আনন্দবৰ্ধন দুটা মানুহ। কিন্তু ডঃ শঙ্কৰণ, আৰ. গ্নোনি আৰু এছ. কে. মুখাৰ্জী প্ৰভৃতি লোকসকলৰ মতে ধ্বনিকাৰ আৰু আনন্দবৰ্ধন একেজন ব্যক্তিয়েই। পিছৰ মতটো পৰম্পৰাগত অভিমত। এই অভিমতকে ময়ো গ্ৰহণ কৰিছোঁ কাৰণ মোৰ উদ্দেশ্য হ'ল ধ্বনিতত্ত্বৰ আলোচনা কিন্তু ধ্বন্যালোকৰ ৰচক সম্বন্ধে উদ্ভব হোৱা সমস্যাৰ সমাধান নহয়।

আনন্দবৰ্ধনেই হ'ল ধ্বনিতত্ত্বৰ প্ৰধান প্ৰবক্তা। তেওঁ অলঙ্কাৰবাদী নাইবা গুণৰীতিবাদী আলোচক ভামহ আৰু বামনৰ দৃষ্টিভঙ্গী পৰিহাৰ কৰি সম্পূৰ্ণৰূপে এটা নতুন দৃষ্টিভঙ্গীৰে গুণ আৰু অলঙ্কাৰ-সংযোগৰ প্ৰশ্নটো বিচাৰ কৰি চাইছে। দৃষ্টিভঙ্গীৰ এনে পৰিবৰ্তনে সাহিত্য-আলোচনাৰ এটা নতুন পথ পৰিষ্কৃত কৰি কাব্যৰ আভ্যন্তৰীণ গুণৰ প্ৰতি সজাগ হবলৈ কাব্যালোচক-সকলক অনুপ্ৰেৰণা যোগাইছে। আনন্দবৰ্ধনৰ পূৰ্বে প্ৰতিষ্ঠিত হোৱা কাব্যালোচকসকল সাধাৰণতে আকৃষ্ট হৈছিল কাব্যৰ বহিৰঙ্গ অথবা কাব্য-শৰীৰৰ প্ৰতি। তেওঁলোকে শব্দাৰ্থৰ সঙ্গতি আৰু প্ৰকাশভঙ্গীৰ কৌশলৰ মাজতে আবদ্ধ হৈ আছিল। আনন্দবৰ্ধনে হ'লে কবিতাৰ আবেদন-ক্ষমতাৰ ওপৰত গুৰুত্ব আৰোপ কৰি সেই দিশৰপৰা কাব্য-বিচাৰ কৃৰিবলৈ আগ-বাঢ়িছিল। অভিব্যঞ্জিত বস্তু আৰু অভিব্যঞ্জনাই কাব্যবস্তুৰ মূল্য নিৰূপণ কৰিব নোৱাৰে, কাৰণ কাব্যৰ মাজত ৰস-ব্যঞ্জনাৰ অভাব হ'লে সি কেতিয়াও

Poetics upon the loosely joined ideas and materials supplied by the *Kārikās* ; and his success was so marvellous that in course of time, the *Kārikās* receeded to the background, completely overshadowed by the more important figure of his formidable expounder ; and the people considered as the *Dhvanikāra* nor the author of the few memorial verses but the commentator Ānandavardhana himself, who, for the first time, fixed the theory in its present form."

The Dhvanikāra And Ānandavardhana

উৎকৃষ্ট কাব্য বুলি বিবেচিত নহয়। কাব্যৰ আবেদনৰ মূল বস্তু হ'ল ৰস। এই ৰস প্ৰকাশিত নহয় কিন্তু ব্যঞ্জিত হয়। মনোৰম ব্যঞ্জিত বস্তুটোক ধ্বনি বুলি অভিহিত কৰা হয় আৰু কাব্যৰ শ্ৰেষ্ঠত্ব নিৰূপণৰ প্ৰধান উপাদান হ'ল ধ্বনি। ই এনে এটা বস্তু যিটো প্ৰকাশিত অৰ্থৰ ওপৰত উজ্জ্বল হৈ থাকে। আনন্দবৰ্ধনে অৱশ্যে অভিব্যঞ্জিত বস্তুটোৰ গুৰুত্ব কমাই দিব নোখোজে কাৰণ তেওঁৰ মতে এইটোৱেই মনোমুগ্ধকৰ ব্যঞ্জিত অৰ্থ-প্ৰকাশৰ ভেটি। এই ব্যঞ্জিত বস্তুটোৱেই কাব্যৰ আত্মা। (কাব্যস্যাত্মা ধ্বনিঃ)

ধ্বনিতত্ত্ব বৈয়াকৰণসকলৰ স্ফোট-তত্ত্বৰ সাদৃশ্যৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত। বৈয়াকৰণ-সকলে প্ৰথমতে ধ্বনি শব্দটো স্ফোটৰ মাজত থকা বিভিন্ন শব্দবোৰৰ মুখবিবৰত উৎপন্ন হোৱা ধ্বনিৰ অৰ্থত ব্যৱহাৰ কৰিছিল। স্ফোট হ'ল শব্দ হিচাপে এটা শব্দৰ উচ্চাৰণ আৰু ইয়ে এটা অৰ্থ বহন কৰে। এটা শব্দ বিভিন্ন আখৰৰ সমষ্টি। কেতিয়াবা কেতিয়াবা এটা আখৰেও শব্দৰ ৰূপ পায় কাৰণ ইয়ে অৰ্থ বহন কৰে। যেতিয়া বিভিন্ন আখৰৰ সংযোগত এটা শব্দ গঠিত হয় তেতিয়া সেই শব্দটো উচ্চাৰণ কৰোঁতে মুখ-বিবৰৰপৰা যি ধ্বনি ওলাই আহে সেয়েই স্ফোট। ধ্বনিৰ সহায়ত স্ফোটে প্ৰকাশ লাভ কৰে আৰু ইয়ে অৰ্থ বহনো কৰে। ভর্তৃহৰি এজন বৈয়াকৰণ-দাৰ্শনিক। এওঁ এই ধ্বনি আৰু স্ফোটৰ মাজত পাৰ্থক্য দেখুৱাইছে। বক্তাৰ উচ্চাৰণৰ কাৰণে ধ্বনি বিভিন্ন প্ৰকাৰৰ হ'ব পাৰে কিন্তু স্ফোট হ'লে এটাই। ধ্বনিৰ মাধ্যমেৰে স্ফোটৰ আত্ম-প্ৰকাশ হয় আৰু শ্ৰোতায়ো ইয়াৰপৰা লাভ কৰে অৰ্থ। এটা শব্দ উচ্চাৰণ কৰোঁতে শব্দৰ মাজত থকা বিভিন্ন আখৰৰ ধ্বনিও কিছু পৰিমাণে উচ্চাৰিত হয় আৰু যেতিয়া শেষ ধ্বনিটো উচ্চাৰিত হয় তেতিয়া স্ফোটৰ প্ৰকাশ ঘটে। এনে প্ৰকাশৰ লগে লগে শ্ৰোতাৰ মনত অৰ্থবোধ জন্মে।

শব্দবোৰৰ মাজত এটা বা তাতকৈ বেছি আখৰ থাকিব পাৰে। প্ৰত্যেকটো আখৰৰে একো একোটা স্বকীয়া ধ্বনি আছে। এনে ধ্বনিক শ্ৰুয়মাণ বৰ্ণ বোলা হয়, কিন্তু এই শ্ৰুয়মাণ বৰ্ণবোৰে নিজে অৰ্থ প্ৰকাশ কৰিব নোৱাৰে। এই বৰ্ণবোৰে অখণ্ড শব্দ বা স্ফোটটোক হে বুজায় যিটোৱে অৰ্থবোধ জন্মাব পাৰে। গতিকে দেখা যায় যে শব্দৰ মাজত বেলেগ বেলেগ আখৰবোৰে স্ফোটটো ব্যঞ্জিত কৰে। আৰ গ্নোনিৰ ভাষাত কবলৈ গলে বৈয়াকৰণসকলৰ মতে স্ফোট হ'ল মুখেৰে উচ্চাৰিত এটা অখণ্ড আৰু স্থায়ী ধ্বনি। আখৰবোৰে

এই ধ্বনি প্ৰকাশ কৰিলেও ই আথৰবোৰতকৈ বেলেগ। এই ধ্বনিয়ে অৰ্থবোধ সম্ভৱ কৰে।[২]

যদিও বৈয়াকৰণসকলে শব্দৰ ব্যঞ্জনা-শক্তিৰ অস্তিত্ব স্বীকাৰ নকৰে, তথাপি আলঙ্কাৰিকসকলে বৈয়াকৰণসকলৰ স্ফোটৰ ধাৰণাৰ সহায়ত ধ্বনিৰ আদৰ্শ লাভ কৰা বুলি কোৱাৰ যুক্তি আছে। মম্মট ভট্টই কয় যে বৈয়াকৰণসকলৰ মতে ধ্বনিয়ে স্ফোটৰ বিকাশ কৰে আৰু ইয়াৰ ফলত অৰ্থবোধ সম্ভৱ হয়। আলঙ্কাৰিকসকলে হ'লে ধ্বনি শব্দটোৰদ্বাৰা এটা বিশেষ অৰ্থ বুজায় যি অৰ্থটোৰ অধীনত অভিধেয় আৰু লাক্ষণিক অৰ্থবোৰ থাকে। এই নতুন অৰ্থটো, যিটোক কাব্যিক অৰ্থও বুলিব পাৰি, সাধাৰণতে শব্দাশ্ৰিত প্ৰকাশ-ভঙ্গীৰ ওপৰত উজ্জ্বল হৈ থাকে। ব্যাকৰণ আৰু অভিধানৰ জ্ঞান থাকিলেই এনে কাব্যিক অৰ্থবোধ নহয় (শব্দাৰ্থশাসনজ্ঞানমাত্ৰেনৈব ন বেদ্যতে)। কেৱল কাব্যজ্ঞসকলেইহে এনে অৰ্থৰ সন্ধান পায়।

ধ্বনিতত্ত্ব আৰু স্ফোটতত্ত্বৰ মাজত আচলতে ক্ষীণ সম্বন্ধহে আছে। কিন্তু আলঙ্কাৰিকসকলে বৈয়াকৰণসকলৰ কৰ্তৃত্বৰ প্ৰতি শ্ৰদ্ধাবে চোৱাৰ কাৰণ হ'ল এয়ে যে তেওঁলোকে শব্দ, সেইবোৰৰ গঠন আৰু সেইবোৰৰ সাঙ্কেতিক আৰু দাৰ্শনিক তাৎপৰ্যৰ বিচাৰ কৰিছে। এই বাবে ধ্বনিবাদীসকলে ভাবে যে ধ্বনি আৰু ব্যঞ্জনা স্ফোটতত্ত্বৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত হৈছে।

ব্যঞ্জনা হ'ল শব্দৰ এক প্ৰকাৰ শক্তি যি শক্তিয়ে শব্দৰ অভিধেয় আৰু লাক্ষণিক অৰ্থৰ উপৰিও আন অৰ্থ দিব পাৰে। গতিকে আলঙ্কাৰিকসকলে তিনি প্ৰকাৰ শব্দ-শক্তি স্বীকাৰ কৰিছে—অভিধা, লক্ষণা আৰু ব্যঞ্জনা শক্তি। এই তিনিটা শক্তিৰ সহায়ত আমি তিনি প্ৰকাৰ অৰ্থ পাওঁ—অভিধেয় অৰ্থ বা বাচ্য অৰ্থ, লক্ষ্য অৰ্থ আৰু ব্যঙ্গ অৰ্থ। যিবোৰ শব্দই এনে ভিন ভিন অৰ্থ বহন কৰে সেইবোৰক যথাক্ৰমে বাচক, লাক্ষণিক আৰু ব্যঞ্জক শব্দ বোলা হয়।

২। "*Sphoṭa* is a vocality eternal and without parts, distinct from the letters and manifested (*vyaj*) by these. This eternal vocality causes the cognition of the meaning."

Aesthetic Experience According to Abhinava Gupta

অভিধা শক্তিয়ে মুখ্য বা সাঙ্কেতিক অর্থ বহন কৰে। এনে অর্থ পূর্বাপৰ প্রচলিত হৈ থকা অর্থ। যেতিয়া 'গৰু' শব্দটো উচ্চাৰণ কৰা হয় তেতিয়া আমাৰ মনলৈ চাৰিখন ঠেং থকা, ঘাঁহ খোৱা এটা শান্ত জন্তুৰ ধাৰণা আহে। এই শব্দটোৱে এটা বিশেষ জন্তুক বুজায়, যি জন্তুটো আমাৰ পৰিচিত। গতিকে অভিধা হ'ল এনে এটা শব্দ-শক্তি যিটোৱে বস্তুৰ পূর্বাপৰ চলি থকা এটা সাঙ্কেতিক অর্থ প্রকাশ কৰে। (সাক্ষাৎসঙ্কেতিতং যো অর্থমভিধত্তে স বাচকঃ।)

অভিধা তিনি প্রকাৰৰ,—ৰূঢ়ি, যোগ আৰু যোগৰূঢ়ি। ৰূঢ়িয়ে শব্দৰ পূর্বাপৰ চলি থকা অর্থৰ প্রকাশ-ক্ষমতা বুঝায়, যোগে ব্যুৎপত্তিগত অর্থ প্রকাশ কৰে আৰু যোগৰূঢ়িয়ে পূর্বাপৰ চলি থকা অর্থ আৰু ব্যুৎপত্তিগত অর্থ দুয়োটাকে প্রকাশ কৰে। 'গৌ' শব্দটোৱে এটা জন্তুৰ অর্থ বহন কৰে। এই অর্থৰ সম্বন্ধ ব্যুৎপত্তিৰ লগত নাই। কিন্তু পাঠক শব্দটো পঠ্ ধাতুৰপৰা নিষ্পন্ন হোৱা যৌগিক শব্দ আৰু ইয়াৰ অর্থ হ'ল যিজনে পাঠ কৰে তেওঁ। কিন্তু আমি যেতিয়া পঙ্কজ শব্দটো বিচাৰ কৰি চাওঁ তেতিয়া আমি ইয়াৰ দুটা অর্থ দেখিবলৈ পাওঁ। ইয়াৰ এটা অর্থ হ'ল বোকাত জন্মা কোনো এটা বস্তু আৰু আনটো পদুম। এই শ্রেণী শব্দই সাঙ্কেতিক আৰু ব্যুৎপত্তিগত— দুয়োটা অর্থকে প্রকাশ কৰিব পাৰে।

যেতিয়া কোনো এটা শব্দৰ মুখ্যার্থ বাধিত হয় তেতিয়া লাক্ষণিক অর্থ গ্রহণ কৰা হয়। লাক্ষণিক অর্থৰ মুখ্যার্থৰ লগত কিছু সম্বন্ধ থাকে। এনে অর্থ-গ্রহণৰ হেতুস্বৰূপ থাকে ৰূঢ়ি অর্থাৎ ব্যৱহাৰ-প্রসিদ্ধি নাইবা প্রয়োজন বা বক্তাৰ অভিপ্রায় বিশেষ। সংস্কৃত আলঙ্কাৰিকসকলে উল্লেখ কৰা এটা দৃষ্টান্ত হ'ল "গঙ্গায়াং ঘোষঃ", গঙ্গাত গুৱালৰ গাওঁ। ওপৰে ওপৰে চালে এনে এটা বাক্য নিৰর্থক, কাৰণ গঙ্গাৰ দৰে নদী এটাৰ ওপৰত এখন গাওঁ থাকিব নোৱাৰে। কিন্তু আচলতে বাক্যটো অর্থহীন নহয়। ইয়াত মুখ্যার্থটো বাধাপ্রাপ্ত হৈছে, কিন্তু আমি যদি গুৱালৰ গাওঁখন গঙ্গাৰ পাৰত বুলি বুজোঁ তেতিয়া বাক্যটোৱে এক প্রকাৰ শুদ্ধ অর্থকে বুজাইছে। এইটোৱেই লাক্ষণিক অর্থ। লক্ষণা হ'ল এনে এটা শব্দ-শক্তি যিটো শক্তিয়ে মুখ্যার্থৰ লগত সম্বন্ধ থকা এটা গৌণার্থ বুজায়। লক্ষণাৰ কাৰণে তিনিটা বস্তু লাগে। প্রথমতে মুখ্যার্থটো প্রসঙ্গত বাধাপ্রাপ্ত হ'ব লাগিব। দ্বিতীয়তে,

মুখ্যাৰ্থ আৰু গৌণাৰ্থৰ মাজত সম্পৰ্ক থাকিব লাগিব। তৃতীয়তে, ৰূঢ়ি বা ব্যৱহাৰ-প্ৰসিদ্ধি অথবা প্ৰয়োজনৰ কাৰণে গৌণাৰ্থৰ আশ্ৰয় লব লাগিব। আন এটা দৃষ্টান্ত লওঁ। "কলিঙ্গ সাহসী", ইয়াত দেশ বিশেষৰ অৰ্থত কলিঙ্গ শব্দ ব্যৱহৃত হোৱা নাই, কলিঙ্গ দেশৰ অধিবাসীসকলৰ সাহসৰ কথাহে কোৱা হৈছে। বাক্যটোত মুখ্যাৰ্থ বাধিত হোৱাত সেই অৰ্থৰ লগত সম্বন্ধ থকা আন এটা অৰ্থ গৃহীত হৈছে। এয়েই লক্ষ্যাৰ্থ। ওপৰত যি দুটা দৃষ্টান্ত দিয়া হ'ল সেই দুয়োটা দৃষ্টান্ততে লক্ষণাৰ কাৰণ ৰূঢ়ি বা প্ৰসিদ্ধি। দেশৰ নামত দেশবাসীক বুজোৱা অৰ্থ পূৰ্বাপৰ প্ৰচলিত ৰীতিৰ মাজত দেখিবলৈ পোৱা যায়।

লক্ষণাৰ কাৰণ প্ৰয়োজনো হব পাৰে। যদি এজন মানুহে আন এজনৰ পিনে আঙুলিয়াই কয়, "সেই বলধটোক একো নকবা", তেন্তে আমি এইটো অন্ততঃ বুজোঁ যে বক্তাই মানুহজনক বলধ বুলি কোৱা মানেই সি বলধ হৈ নাযায়। বক্তাৰ ধাৰণা যে মানুহজনৰ বোধশক্তি বলধৰ বোধশক্তিৰ দৰে দুৰ্বল ; গতিকে তাক কথাটো কৈ লাভ নাই। বলধ বুলি নকৈ বক্তাই মানুহজনক মূৰ্খও বুলিব পাৰিলেহেঁতেন, কিন্তু মূৰ্খালিতকৈয়ো বেছি নিৰ্বোধতা বুজোৱাৰ অৰ্থে তাক বলধ বুলি কোৱা হৈছে। গতিকে ইয়াত লক্ষণাৰ মূল কাৰণ হ'ল বক্তাৰ প্ৰয়োজন।

ওপৰত লক্ষণাৰ কাৰণে প্ৰয়োজনীয় তিনিটা বস্তুৰ কথা কোৱা হৈছে। এই কেইটা হ'ল (১) মুখ্যাৰ্থৰ বাধা, (২) মুখ্যাৰ্থ গৌণাৰ্থৰ মাজত সম্পৰ্ক আৰু (৩) ৰূঢ়ি নাইবা প্ৰয়োজনৰ আৱশ্যকতা। এই তিনিটাৰ প্ৰথমটোৱে লক্ষণা-শক্তিৰ প্ৰয়োগৰ কাৰণ দৰ্শায় কাৰণ ইয়াৰপৰা আমি জানিব পাৰোঁ যে প্ৰসঙ্গৰ লগত মুখাৰ্থ্য খাপ নাখায় ; দ্বিতীয়টোৱে কয় যে লক্ষণাই অকল তেনে অৰ্থকেহে গ্ৰহণ কৰে যি অৰ্থৰ মুখ্যাৰ্থৰ লগত কিছু নহয় কিছু সম্বন্ধ আছে ; তৃতীয়টোৱে কি কাৰণে এটা আওপকীয়া অৰ্থ গ্ৰহণ কৰা হ'ল, তাৰ যুক্তি দৰ্শায়।

মম্মটে "কৰ্মনি কুশলঃ" বাক্যটো ৰূঢ়িমূলা লক্ষণাৰ দৃষ্টান্ত হিচাপে উল্লেখ কৰিছে। কুশল শব্দৰ মুখ্যাৰ্থ কুশ কটা মানুহ, কিন্তু ওপৰৰ বাক্যত এই অৰ্থ প্ৰয়োজ্য নহয়। ইয়াত লক্ষণা-বৃত্তিৰ সহায়ত আমি কুশ কটা মানুহৰ দৰে নিপুণ অৰ্থত উপনীত হ'ব পাৰিলোঁ। ব্যৱহাৰ-প্ৰসিদ্ধিৰ কাৰণে কুশল শব্দ নিপুণ অৰ্থত ব্যৱহৃত হ'ব ধৰিলে।

ৰূঢ়িমূলা লক্ষণাৰ বিভিন্ন ধৰণৰ অৰ্থৰ বিশদ আলোচনা ন্যায়শাস্ত্ৰত পোৱা যায়। এই আলোচনা আলঙ্কাৰিকসকলৰ আলোচনাৰ পৰ্যায়ৰ। মুকুলে এইবোৰ পাঁচোটা ভাগত ভাগ কৰিছে। ভাগবোৰ হ'ল—সম্বন্ধ, সাদৃশ্য, সমবায়, বৈপৰিত্য আৰু ক্ৰিয়াযোগ। তলত যথাক্ৰমে এইবোৰৰ উদাহৰণ দিয়া হ'ল।

সম্বন্ধ—পীনো দেৱদত্তঃ দিবা ন ভুঙ্‌ক্তে।

সাদৃশ্য—সিংহো মানবকঃ।

সমবায়—গঙ্গায়াং ঘোষঃ।

বৈপৰিত্য—বৃহস্পতিৰয়ং মূৰ্খঃ।

ক্ৰিয়াযোগ—মহতি সমৰে শত্ৰুঘ্নস্তম্।

আলঙ্কাৰিকসকলৰ মতে অভিধা শক্তিৰ সম্বন্ধ শব্দৰ লগত আৰু লক্ষণাৰ সম্বন্ধ মুখ্যাৰ্থৰ লগত। যেতিয়া কোনো এটা প্ৰসঙ্গত মুখ্যাৰ্থ খাপ নাখায় তেতিয়া ব্যৱহাৰ-প্ৰসিদ্ধিৰ কাৰণে মুখ্যাৰ্থৰ আন এটা লাক্ষণিক অৰ্থ প্ৰকাশিত হয়।

নৈয়ায়িক আৰু আলঙ্কাৰিকসকলে কেইবাটাও ভাগত লক্ষণাক ভাগ কৰিছে। চমু আলোচনাৰ কাৰণে দুটা মাথোন ভাগৰ উল্লেখ কৰা হ'ল—উপাদান-লক্ষণা আৰু লক্ষণ-লক্ষণা। উপাদান-লক্ষণাত অৰ্থটো সঙ্গত কৰাৰ কাৰণে মুখ্যাৰ্থৰ মাজতে গৌণাৰ্থটো নিহিত হৈ থাকে। ইয়াত অভিধেয় অৰ্থই আন এটা অৰ্থৰ নিৰ্দেশ দিয়ে যাতে উচ্চাৰিত বাক্যটোৰ অৰ্থ বুজিব পৰা হয়। লক্ষণ-লক্ষণাত হলে মুখ্যাৰ্থটো সম্পূৰ্ণৰূপে তল পৰি থাকে যাতে বাক্যত সংযোজিত আনবোৰ শব্দৰ লগত সম্বন্ধ স্থাপনৰ সুবিধা হয়। লক্ষণ-লক্ষণাৰ উদাহৰণ হ'ল "কুন্তাঃ প্ৰবিশন্তি" (যাঠীবোৰ সোমাই আহিছে)। ইয়াত লক্ষণাৰ বলত আমি যাঠীৰ সলনি যাঠী লোৱা সৈন্যবোৰ সোমাই অহাৰ অৰ্থ পাওঁ কিয়নো আমি জানোঁ যে যাঠীবোৰে নিজেই সোমাই আহিব নোৱাৰে। "গঙ্গায়াং ঘোষঃ" বাক্যটোৰেও লক্ষণ-লক্ষণাৰ দৃষ্টান্ত দাঙি ধৰে।

তৃতীয় আৰু শ্ৰেষ্ঠ শব্দ-শক্তি হ'ল ব্যঞ্জনা। ই শব্দ বা অৰ্থৰ এনে এটা শক্তি যি শক্তিয়ে অভিধা আৰু লক্ষণা শক্তিৰ সহায়ত অৰ্থবোধ জন্মোৱাৰ পিছতো আন অৰ্থ প্ৰকাশ কৰিব পাৰে। আন কথাত কবলৈ গ'লে, অভিধা, লক্ষণা আৰু তাৎপৰ্য বৃত্তিয়ে অৰ্থ প্ৰকাশ কৰি বিৰত হোৱাৰ পাছত যি শক্তিয়ে শব্দ আৰু অৰ্থৰ আন এটা বোধ জন্মায় সেই শক্তিকে ব্যঞ্জনা শক্তি

বুলি কোৱা হয়। অভিধা আৰু লক্ষণা বৃত্তিৰ সহায়ত শব্দাৰ্থৰ বোধ জন্মে। কিন্তু কাব্যিক অৰ্থ অনেক সময়ত সাধাৰণতে গ্ৰহণ কৰা অৰ্থৰ লগত একে নহয়। কাব্যৰ গভীৰ অৰ্থ থাকে আৰু এনে অৰ্থ শব্দৰ মুখ্যাৰ্থ নাইবা গৌণাৰ্থতকৈয়ো বেলেগ, এই গভীৰ অৰ্থ প্ৰকাশিত হয় ব্যঞ্জনা-বৃত্তিৰ সহায়ত। এই ব্যঞ্জনা অভিধা আৰু লক্ষণা দুয়োটাৰেপৰা বেলেগ। ই অভিধাৰপৰা বেলেগ এই বুলিয়েই যে অভিধা শক্তিয়ে আমাক কেৱল সাঙ্কেতিক অৰ্থহে দিব পাৰে কিন্তু ব্যঞ্জনা-বৃত্তিয়ে অভিধা শক্তিয়ে দিয়া সাঙ্কেতিক অৰ্থৰ উপৰিও আন অৰ্থ দিয়ে। অভিধা-শক্তিৰ প্ৰয়োগ হয় অকল শব্দৰ ক্ষেত্ৰতহে, কিন্তু ব্যঞ্জনা-শক্তিয়ে আপাত-দৃষ্টিত নিৰৰ্থক যেন লগা সঙ্গীতৰ ধ্বনিৰ যোগেদিও অৰ্থ প্ৰকাশ কৰিব পাৰে। তাৰোপৰি, ব্যঞ্জনা-বৃত্তিৰ সহায়ত লাভ কৰা অৰ্থ মুখ্যাৰ্থৰ লগত অসঙ্গত নহয় কাৰণ মুখ্যাৰ্থৰ ওপৰতে ব্যঞ্জিত অৰ্থ নাইবা কাব্যিক অৰ্থ উজলি থাকে। ব্যঞ্জনা লক্ষণাৰপৰাও বেলেগ। ব্যঞ্জনা-শক্তিয়ে কেতিয়াও গৌণাৰ্থৰ সম্ভেদ নিদিয়ে। বিশেষ এটা প্ৰসঙ্গত লক্ষ্যাৰ্থটো মুখ্যাৰ্থৰ দৰেই গৃহীত হয় কাৰণ ইয়াত অভিধা-শক্তিয়ে অৰ্থবোধ জন্মাব পৰা ব্যঙ্গ্যাৰ্থ অভিধেয় অৰ্থৰ সলনি পোৱা কোনো অৰ্থ নহয়, কিন্তু ই এনে এটা অৰ্থ যিটো অভিধেয় অৰ্থৰ লগে লগে থাকিব পাৰে। ব্যঞ্জনা লক্ষণাৰ ওপৰতো নিৰ্ভৰশীল হব পাৰে। তেতিয়াও লাক্ষণিক অৰ্থৰ লগত কোনো অসঙ্গতি উপস্থিত নোহোৱাকৈ ব্যঙ্গ্যাৰ্থ থাকিব পাৰে। লক্ষণাই বস্তুৰ অৰ্থ বহন কৰে কিন্তু ব্যঞ্জনা-বৃত্তিয়ে বস্তু, অলঙ্কাৰ আৰু ৰসৰো অৰ্থ বহন কৰিব পাৰে।

অভিধা আৰু লক্ষণা শক্তিয়ে অৰ্থ প্ৰকাশ কৰাৰ পাছত যদিও ব্যঞ্জনাই আন অতিৰিক্ত অৰ্থ দিবলৈ সক্ষম, তথাপি মীমাংসক আৰু নৈয়ায়িকসকলে ব্যঞ্জনা এটা স্বতন্ত্ৰ বৃত্তি বুলি স্বীকাৰ নকৰে। কিন্তু আলঙ্কাৰিকসকলে বৈয়াকৰণসকলৰ সমৰ্থন লাভ কৰা বুলি দাবী কৰি মত প্ৰকাশ কৰে যে যেহেতু মুখ্যাৰ্থৰ লগত ব্যঙ্গ্যাৰ্থ অসঙ্গত নহয়, সেইহেতুকে এনে অৰ্থ কেতিয়াও লক্ষণা শক্তিয়ে দিব নোৱাৰে। ব্যঞ্জনা-বৃত্তিৰ সহায়ত আমি যি অৰ্থ পাওঁ সেই অৰ্থৰ সম্বন্ধ মুখ্যাৰ্থৰ লগত মুঠেই নাথাকিবও পাৰে। অভিধা আৰু লক্ষণা শক্তিৰ দ্বাৰা যি অৰ্থ প্ৰকাশিত হয়, সেই অৰ্থ প্ৰকাশৰ পাছতহে ব্যঞ্জনা-বৃত্তিৰ সহায়ত আন অতিৰিক্ত অৰ্থ পাব পাৰি। ব্যঞ্জনাৰ সহায়ত নতুন অৰ্থৰ প্ৰকাশ হলেও মুখ্যাৰ্থ অনাৱশ্যক হৈ নপৰে। বিশ্বনাথে সেইটো

শক্তিকে ব্যঞ্জনা-শক্তি বুলিছে যিটোৱে অভিধা আৰু লক্ষণা শক্তিয়ে অৰ্থ প্ৰকাশ কৰি বিৰত হোৱাৰ পিছত ৰচনাৰ অন্তৰ্নিহিত অৰ্থ প্ৰকাশ কৰে।

বিৰতাস্বভিধাদ্যাসু যযার্থো বোধ্যতে পৰঃ।
সা বৃত্তিঃ ব্যঞ্জনা নাম শব্দস্যার্থাদিকস্য চ॥

"অভিধাদ্যাসু, অভিধা লক্ষণাতাৎপৰ্যাখ্যিকাসু তিসৃষ্বেব বৃত্তিষু বিৰতাসু স্বয়ং স্বমৰ্থ বোধয়িত্বা নিবৃত্তব্যাপাৰাসু সতিষু যয়া বৃত্ত্যা অপৰো-অভিধেয়াদি-ব্যতিৰিক্তঃ অৰ্থো ব্যঙ্গত্বেন প্ৰতিপাদয়িষ্যমানো বস্তলঙ্কাৰ-ৰসলক্ষণো বোধ্যতে, প্ৰত্যায্যতে, সা শব্দস্য অৰ্থস্য চ বৃত্তিঃ, শক্তিঃ, ব্যঞ্জনা নাম উচ্যতে ইতি শেষঃ।"

—সাহিত্য-দৰ্পণ, দ্বিতীয় অধ্যায়

এক শ্ৰেণী আলোচকে তাৎপৰ্য বুলি এটা শক্তি স্বীকাৰ কৰিছে। এই শক্তিয়ে কোনো এটা বাক্যৰ মাজত থকা শব্দবোৰৰ সম্বন্ধৰ জ্ঞান আমাক দিয়ে। এই শক্তিয়ে সমগ্ৰ বাক্যটোৰে অৰ্থ বুজায়। তাৎপৰ্য অভিধাতকৈ বেলেগ কাৰণ ইয়ে শব্দবোৰৰ বাক্যত থকা পাৰম্পৰিক সম্বন্ধৰ জ্ঞান জন্মায়। ই লক্ষণাৰপৰাও বেলেগ কাৰণ এই শক্তিয়ে অভিধেয় অৰ্থ বাধিত হ'লে আন এটা অৰ্থৰ বোধ নজন্মায়। এই বাক্যত ব্যাকৰণৰ নিয়ম অনুসৰি শব্দবোৰ বহুওৱা হয় আৰু এইবোৰে কোনো যুক্তি-সমৰ্থিত অৰ্থ বুজায়। যেতিয়া শব্দবোৰ ব্যাকৰণৰ নিয়ম আৰু যুক্তিৰ অধীন কৰি বিন্যস্ত কৰা হয় তেতিয়া সেইবোৰে এটা বিশেষ অৰ্থ প্ৰকাশ কৰে। এই অৰ্থ বিভিন্ন শব্দবোৰে প্ৰকাশ কৰা আপোন-আপোন অৰ্থৰ সমষ্টি নহয়। এয়েই বাক্যৰ তাৎপৰ্য। তাৎপৰ্যত কোনো এটা বাক্যৰ মাজত থকা শব্দবোৰৰ অৰ্থৰপৰাই বাক্যাৰ্থ জনা নাযায়, কিন্তু জনা যায় সেইবোৰৰ মাজত দেখা পোৱা যোগ্যতা, সন্নিধি আৰু আকাঙ্ক্ষাৰপৰা। যেতিয়া শব্দৰ অৰ্থবোৰ যুক্তিসম্মত-ভাৱে বাক্যত বিন্যস্ত কৰা হয় তেতিয়া বাক্যটোৰ এটা সামগ্ৰিক অৰ্থৰ বোধ জন্মে; এই অৰ্থই হ'ল বাক্যটোৰ অৰ্থ আৰু এই অৰ্থটো শব্দবোৰে প্ৰকাশ কৰা অৰ্থতকৈ বেলেগ।

দেখা যায়, যে তাৎপৰ্য-বৃত্তিয়ে এটা বাক্যৰ পৰস্পৰ-সংলগ্ন অৰ্থ এটাহে দিব পাৰে। যদি বাক্যটোৱে তাৎপৰ্য-বৃত্তিৰে অৰ্থ দিয়াৰ পিছতো আন অৰ্থ ব্যঞ্জিত কৰিবলৈ সক্ষম হয় তেন্তে এই নতুনকৈ পোৱা ব্যঞ্জিত অৰ্থ নিশ্চয় তাৎপৰ্যৰ অন্তৰ্গত নহব। তলত দিয়া উদাহৰণটো আমি বিশ্লেষণ কৰি চাওঁ।

ভ্ৰম ধাৰ্মিক বিশ্ৰব্ধঃ স শুনকোঽদ্য মাৰিতস্তেন।
গোদাবৰীনদীকূল-লতাগহনবাসিনা দৃপ্তসিংহেন॥

এই শ্লোকটোৰ ব্যঞ্জিত অৰ্থ হ'ল যে ধাৰ্মিক লোকজনে সেই ঠাইৰ ওচৰে-পাজৰে ফুৰাটো উচিত নহয় কাৰণ যি কুকুৰটোক তেওঁ ভয় কৰিছিল সেই কুকুৰটোকে গোদাবৰী নদীকূলৰ গহন বনত বাস কৰা এটা ভয়ঙ্কৰ সিংহই মাৰি পেলাইছে। কুকুৰটো মৰিল সঁচা, কিন্তু তাতকৈ ভয়াবহ জন্তু সিংহৰ আবিৰ্ভাব হ'ল। এই শ্লোকটোৰ তাৎপৰ্য অৰ্থ শব্দবোৰৰ পাৰম্পৰিক সংযোগৰ মাজেদি প্ৰকাশিত হোৱা অৰ্থ। গতিকে এই শ্লোকটোত এটা স্পষ্ট নিৰ্দেশ আছে যে ধাৰ্মিক লোকজনে নদীৰ পাৰত নিৰ্ভয়ে ফুৰিব পাৰে কাৰণ তেওঁ কুকুৰটোক ভয় কৰিছিল আৰু সেই কুকুৰটোক সিংহই মাৰি পেলাইছে। ধাৰ্মিক লোকজনক বাধা প্ৰধান কৰা অৰ্থটো আন এটা বৃত্তিয়ে দিছে আৰু এই বৃত্তিটো হ'ল ব্যঞ্জনা-বৃত্তি।

তাৎপৰ্য-পক্ষই হলে কব খোজে যে তাৎপৰ্য বৃত্তিয়ে বাক্যাৰ্থৰ বোধ জন্মোৱাৰ পাছতো ব্যঞ্জিত অৰ্থকো সামৰি লব পাৰে। গতিকে আন এটা স্বতন্ত্ৰ বৃত্তি ব্যঞ্জনাৰ কোনো আৱশ্যকতা নাই। ভোজৰ 'শৃঙ্গাৰ-প্ৰকাশ' পুথিত ডঃ ৰাঘবনে লিখিছে—তাৎপৰ্য পক্ষৰ আলোচকসকলে আনন্দবৰ্ধনৰ বিপক্ষে এইদৰে যুক্তি দৰ্শাইছে যে কেৱল এটা বাচ্যৰ অতিৰিক্ত আৰু বাচ্যাৰ্থৰপৰা বেলেগ অৰ্থ স্বীকাৰ কৰা যায়। কিন্তু এই বেলেগ অৰ্থটোক ব্যঙ্গ্যাৰ্থ বোলাৰ কাৰণ নাই। যেতিয়া প্ৰকাশিত অৰ্থৰপৰা পৃথক এই অৰ্থ প্ৰধান হয় তেতিয়া ইয়ো বাচ্যাৰ্থৰ দৰেই হয়। গতিকে ইয়াকো বাচ্যাৰ্থ বোলাই উচিত কাৰণ তাকে বুজোৱাৰ অৰ্থে অভিব্যঞ্জনাটো ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। সেয়ে হ'লে প্ৰথমে উপলব্ধ প্ৰধান অৰ্থটো পিছত বুজোৱা তাৎপৰ্য-প্ৰকাশৰ উপায় বুলি ব্যাখ্যা কৰিব লাগিব। যেনেকৈ বাক্যৰ অৰ্থ বুজোৱাৰ উপায় শব্দৰ অৰ্থবোৰ, তেনেকৈ প্ৰথমে প্ৰকাশিত প্ৰধান অৰ্থটো হ'ল পৰবৰ্তী তাৎপৰ্য বুজাৰ উপায়।[৩]

৩। It is argued against Ānandavardhana by his critics who advocate *Tātparya* that at best only a meaning other than and different from the expressed *vācyād atirikta*, can be established. It does not follow that this different meaning

ওপৰত উল্লেখ কৰা যুক্তি আনন্দবৰ্ধনে সমৰ্থন কৰা নাই। যদি এটা অভিব্যঞ্জনাই প্ৰধান অৰ্থ প্ৰকাশ কৰাৰ উপৰিও আন এটা অৰ্থ প্ৰকাশ কৰিব পাৰে বুলি ধৰা হয়, তেন্তে তাৰপৰা খেলিমেলিৰ উদ্ভৱ হোৱাই স্বাভাৱিক। কাৰণ তেতিয়া হ'লে একেটা বাক্যই একেটা প্ৰসঙ্গতে দুটা অৰ্থ বহন কৰা হব। এই অৰ্থ দুটা একেই নে ভিন্ন তাৰ নিৰাকৰণো টান হব। দেখোঁতে এই দুটা একে অৰ্থ হব নোৱাৰে কাৰণ অৰ্থ একে হ'লে তাক দুটা বুলি কোৱাটো নিৰৰ্থক। আচলতে প্ৰধান বা মুখ্য অৰ্থটো শব্দ আৰু আন শব্দৰ লগত তাৰ সম্বন্ধৰ যোগেদি প্ৰকাশিত হয় কিন্তু অতিৰিক্ত অৰ্থটো ব্যঞ্জনা-বৃত্তিৰ সহায়তহে পাব পাৰি।

অভিনব গুপ্তই 'ধ্বন্যালোক-লোচন'ত লিখিছে যে যেতিয়া এটা বাক্য উচ্চাৰিত হয় আৰু পূৰ্বাপৰ ৰীতি অনুসৰি যেতিয়া তাৰ অৰ্থবোধ জন্মে, তাৰ পিছত সেই বাক্যটোৱে দ্বিতীয় এটা অৰ্থ দিব নোৱাৰে। এইটোও কোৱা নাযায় যে এটাৰ পিছত এটাকৈ বেলেগ অৰ্থবোধ হয় কাৰণ শব্দবোৰে এবাৰ অৰ্থবোধ জন্মাই দ্বিতীয়বাৰ আন অৰ্থ বুজাব নোৱাৰে। যদিও কোনো শব্দ বা শব্দাংশ দ্বিতীয় বাৰলৈ উচ্চাৰিত হয়, তথাপি তাৰ অৰ্থ একেটাই হৈ থাকিব। যদি কেৱে আপত্তি দৰ্শাই কয় যে এটা বাক্যই পৰম্পৰাগত অৰ্থৰ বাহিৰে আন অৰ্থকো স্বতন্ত্ৰভাৱে বুজাব পাৰে, তেন্তে কব লাগিব যে শব্দ আৰু অৰ্থৰ মাজত কোনো ধৰাবন্ধা সম্বন্ধ নাই। যদি তেতিয়া "মোক্ষকামী-জনে যজ্ঞ কৰিব লাগে" বুলি কোৱা বাক্যটোৰ মাজত "কুকুৰৰ মাংস খাব লগা" অৰ্থ গ্ৰহণ নকৰে, তেন্তে তাৰ কি কাৰণ দৰ্শাব পৰা যাব? তাৰোপৰি,

---

is only suggested *Vyaṅgya*. When this idea other than the one that is expressed is primary, *pradhāna*, it is as good as expressed. So it is also to be called the expressed sense, the expression being intended to mean that. In that case, the first realised primary expressed sense is to be explained as a means to the realisation of the latterly realised *Tātparya*. Just as word-senses are the means of knowing the sentence-sense, so also the first expressed sense is the means to the further *Tātparya*.

সম্ভাব্য অৰ্থৰ সংখ্যা নোহোৱা হব আৰু সকলোৱে এটা অনিশ্চয়তাৰ মাজত থাকিব লাগিব। গতিকে এটা বাক্যই বহুতো অৰ্থ প্ৰকাশ কৰিব পাৰে বুলি কৰা উক্তি ভুল।

বিশ্বনাথে কয় যে মীমাংসকসকলৰ তাৎপৰ্য শক্তিয়ে শব্দ সংযোগৰ-পৰা উদ্ভৱ হোৱা বাক্যৰ সংলগ্ন অৰ্থ প্ৰকাশ কৰে। তাৎপৰ্য শক্তিয়ে অৰ্থ প্ৰকাশ কৰাৰ পিছতো যদি আন কিবা অৰ্থ প্ৰকাশিত হয়, তেন্তে ব্যঞ্জনা-বৃত্তিয়েহে সেই অৰ্থ প্ৰকাশ কৰিছে। শব্দ, অৰ্থ, প্ৰকৃতি আৰু প্ৰত্যয় আদিৰ লগত ব্যঞ্জনা-বৃত্তিৰ সম্বন্ধ আছে।

আলঙ্কাৰিকসকলে নানান যুক্তি-তৰ্কৰ অবতাৰণা কৰি শেষত ব্যঞ্জনা এটা স্বতন্ত্ৰ বৃত্তি বুলি সিদ্ধান্তত উপনীত হৈছে। এই ব্যঞ্জনা-বৃত্তিয়ে অভিধা আৰু লক্ষণা শক্তিয়ে প্ৰকাশ নকৰা অন্তৰ্নিহিত অৰ্থ প্ৰকাশিত কৰে আৰু এনেকৈ প্ৰকাশিত অৰ্থ অভিধা নাইবা লক্ষণা শক্তিয়ে প্ৰকাশ কৰা অৰ্থৰ লগত সম্বন্ধযুক্ত হবও পাৰে, নহবও পাৰে।

অভিধা বা লক্ষণা দুয়োটাকে আশ্ৰয় কৰি ব্যঞ্জিত অৰ্থ প্ৰকাশিত হব পাৰে। অভিধেয় অৰ্থৰ ভেটিত অভিধামূলা ব্যঞ্জনাই আৰু লাক্ষণিক অৰ্থৰ ভেটিত লক্ষণামূলা ব্যঞ্জনাই ব্যঞ্জিত অৰ্থ প্ৰকাশ কৰে।

মম্মট ভট্টই 'কাব্য-প্ৰকাশ'ত অভিধামূলা ব্যঞ্জনাৰ ব্যাখ্যা এনেদৰে দিছে—এটা শব্দৰ বেলেগ বেলেগ অৰ্থ প্ৰকাশৰ ক্ষমতা আছে। এনে শব্দই বাক্যৰ আন শব্দৰ লগত লগ লাগি এটা মাথোন অৰ্থ প্ৰকাশ কৰে আৰু শব্দটোৰ আন কিবা অৰ্থ থাকিলেও সেইবোৰ তল পৰি থাকে। যেতিয়া বাচ্যাৰ্থ এনেকৈ এটা বিশেষ অৰ্থত সীমিত হয়, তেতিয়া অৰ্থ সীমিত হোৱা শব্দটোৱে আন কিবা অৰ্থকো ব্যঞ্জিত কৰিব পাৰে। এই অতিৰিক্ত অৰ্থবোৰেই হ'ল অভিধামূলা ব্যঞ্জনাৰপৰা পোৱা অৰ্থ।

> "অনেকাৰ্থস্য শব্দস্য বাচকত্বে নিয়ন্ত্ৰিতে।
> সংযোগদ্যৈৰবাচ্যাৰ্থধীকৃদ্ ব্যাপৃতিৰঞ্জনম্॥"—কাব্য-প্ৰকাশ II

বিশ্বনাথৰ ভাষাত অভিধামূলা ব্যঞ্জনা এনে ধৰণৰ। "যিবিলাক শব্দৰ একাধিক অৰ্থ আছে, সংযোগ, বিয়োগ আদিৰ কাৰণে তেনে শব্দ একেটা মাত্ৰ অৰ্থত নিয়ন্ত্ৰিত হ'লে, আকৌ অন্য এটা অৰ্থবোধ হোৱাৰ কাৰণ স্বৰূপ

যি শক্তি, সেই শক্তিয়েই অভিধামূলা ব্যঞ্জনা।"[৪] যিবোৰ অৱস্থাই অনেকাৰ্থক শব্দৰ এটা মাথোন অৰ্থ প্ৰকাশ কৰি আনবোৰ ভঙ্গ পেলাই ৰাখে, ভর্তৃহৰিৰ মতে সেইবোৰ হ'ল—সংযোগ, বিপ্ৰযোগ, সাহচৰ্য, বিৰোধিতা, অৰ্থ, প্ৰকৰণ, লিঙ্গ, অন্যশব্দস্য সন্নিধিঃ, সামৰ্থ্য, ঔচিতি, দেশ, কাল, ব্যক্তি, স্বৰ প্ৰভৃতি। 'ৰসগঙ্গাধৰ'ত জগন্নাথে এইবোৰ অৱস্থাৰ বিচাৰ বহলাই কৰিছে। 'সংযোগ' অৱস্থাৰ এটা দৃষ্টান্ত হ'ল "সশঙ্খচক্ৰো হৰিঃ"। হৰি শব্দটোৱে বিষ্ণু, সিংহ প্ৰভৃতি অৰ্থ বুজাব পাৰে কিন্তু ইয়াত শব্দটোৰ অৰ্থ বিষ্ণুৰ ধাৰণাৰ মাজতে আবদ্ধ হৈ পৰিছে কাৰণ শঙ্খ আৰু চক্ৰৰ লগত থকা শব্দটোৰ সম্বন্ধৰ কাৰণে শব্দটোৱে বিষ্ণুৰ বাহিৰে আনক বুজাব পৰা নাই। বিষ্ণুৰ বাহিৰে আন কেৱে শঙ্খ-চক্ৰ ধাৰণ কৰা প্ৰসিদ্ধি নাই। বিপ্ৰযোগৰ উদাহৰণ হ'ল "শঙ্খচক্ৰবিহীন হৰি"।

সাহচৰ্য—ভীম আৰু অৰ্জুন নাইবা ৰাম আৰু লক্ষ্মণ।

বিৰোধিতা—ৰামাৰ্জুনগতিস্তয়োঃ ; ইয়াত পৰশুৰাম আৰু কাৰ্তবীৰ্যাৰ্জুনৰ কথা কোৱা হৈছে।

অৰ্থ (উদ্দেশ্য) মই স্থাণুক নমস্কাৰ কৰোঁ। স্থাণু শব্দটোৱে গতিহীন, স্তম্ভ, শিৱ প্ৰভৃতি বিভিন্ন অৰ্থ প্ৰকাশ কৰিব পাৰে, তথাপি ইয়াত স্থাণু শব্দই শিৱকহে বুজাইছে।

প্ৰকৰণ (•প্ৰসঙ্গ) দেউৱে সকলোকে জানে ; যদি কথাটো এজন প্ৰজাই ৰজাৰ আগত কয়, তেন্তে দেউ শব্দই সৰ্গদেউ বুজাইছে।

লিঙ্গ (বিশেষ গুণ, যি-গুণে এটা বস্তুক আনটোৰপৰা পৃথক কৰি দেখুৱায়) কুপিতো মকৰধ্বজঃ ; মকৰধ্বজ শব্দই কামদেৱ আৰু সমুদ্ৰক বুজাব পাৰে। খঙাল প্ৰকৃতিৰ কাৰণে ইয়াত মকৰধ্বজ শব্দই কামদেৱকহে বুজাইছে।

অন্যশব্দস্য সন্নিধিঃ—ভগবান পুৰাৰি ; ইয়াত পুৰাৰি শব্দৰ অৰ্থ শিৱ ; ভগবান শব্দৰ ওচৰত বহওৱা গতিকে পুৰাৰি শব্দই শিৱৰ বাহিৰে আনক বুজাব নোৱাৰে।

সামৰ্থ্য (কাৰণ) মধুনা মত্তঃ পিকঃ ; ইয়াত মধু শব্দই মৌৰ সলনি বসন্তকাল বুজাইছে কাৰণ বসন্তইহে কুলিক মত্ত কৰিব পাৰে।

৪। অনুবাদ বিশ্বনাৰায়ণ শাস্ত্ৰীৰ।

ঔচিতি—পাতু বো দয়িতামুখম্;* ইয়াত মুখ শব্দৰ অৰ্থ দয়া—কাৰণ প্ৰেয়সীৰ দয়াৰ পৰশতহে প্ৰেম-বিকাৰ নষ্ট হয়।

দেশ—বৈকুণ্ঠে হৰিৰ্বসতি; ইয়াত বৈকুণ্ঠধামৰ উল্লেখৰপৰা হৰি শব্দটোৱে যে বিষ্ণুক বুজাইছে তাত সন্দেহৰ অৱকাশ নাই।

কাল—চিত্ৰভানু উজ্জ্বল হৈ আছে। চিত্ৰভানু শব্দটোৱে সূৰ্য আৰু জুই দুয়োটাকে বুজায়। সময়ৰ কালৰপৰা চালে ইয়াত চিত্ৰভানু শব্দই জুইক বুজাইছে।

ব্যক্তি—ভাতি ৰথাঙ্গম্—ইয়াত ৰথাঙ্গ শব্দটো ক্লীবলিঙ্গ হোৱা বাবে ইয়াৰ অৰ্থ ৰথৰ চকা।

স্বৰ—ইন্দ্ৰশত্ৰু; "যেতিয়া শব্দটোৰ শেষ স্বৰবৰ্ণৰ ওপৰত জোৰ দিয়া হয় তেতিয়া ইন্দ্ৰক বধ কৰা লোকক বুজায়; আনহাতে যেতিয়া প্ৰথম স্বৰবৰ্ণত জোৰ দিয়া হয় তেতিয়া এনে এজন লোকক বুজায় যিজনৰ ইন্দ্ৰৰ হাতত মৃত্যু ঘটিব।"[৫] মম্মট আৰু বিশ্বনাথে কয় যে স্বৰাঘাতে বেদমন্ত্ৰত বিভিন্ন অৰ্থ বুজায় কিন্তু কাব্যাদি পুথিত স্বৰাঘাতৰ স্থান গুৰুত্বপূৰ্ণ নহয়।

লক্ষণাৰ ভেটিত লক্ষণামূলা ব্যঞ্জনা প্ৰতিষ্ঠিত। লক্ষণা দুই প্ৰকাৰৰ—ৰূঢ়িমূলা আৰু প্ৰয়োজনমূলা। লক্ষণাৰ দ্বিতীয় প্ৰকাৰ অৰ্থাৎ প্ৰয়োজনমূলা লক্ষণাৰপৰাহে ব্যঞ্জিত অৰ্থ লাভ কৰা সম্ভৱ হয়। "গঙ্গাত গুৱালৰ গাওঁ আছে" বোলা বাক্যটোত শীতলতা বা পবিত্ৰতাৰ ভাব নিহিত হৈ থকা নাই। গতিকে বাক্যটোৱে অৰ্থাৎ গঙ্গাৰ পাৰত অৱস্থিত গাওঁৰ ধাৰণাই শীতলতা আৰু পবিত্ৰতাৰ ধাৰণা ব্যঞ্জিত কৰিছে। এই দুটা ধাৰণা আমি অভিধা শক্তিৰ সহায়ত নাপাওঁ আৰু লক্ষণা শক্তিয়েও এই ধাৰণা প্ৰকাশ কৰা নাই কিয়নো অভিধেয় অৰ্থ বাধাপ্ৰাপ্ত হলেহে লাক্ষণিক অৰ্থ পোৱা যায় আৰু এনে অৰ্থৰো অভিধেয় অৰ্থৰ লগত সম্বন্ধ থাকে। "গঙ্গাত গুৱালৰ গাওঁ আছে" বোলা বাক্যটোত লক্ষণাবৃত্তিয়ে গাওঁখন যে গঙ্গাৰ পাৰত আছে—এই কথাকেহে মাথোন প্ৰকাশ কৰিছে। শীতলতাৰ ধাৰণা ৰূঢ়িমূলা লক্ষণাৰপৰা অহা নাই কাৰণ গঙ্গা আৰু শীতলতাৰ পূৰ্বাপৰ চলি থকা প্ৰসিদ্ধ ধাৰণা নহয়। গতিকে এই দুটা ভাব, অৰ্থাৎ শীতলতা আৰু

৫। R. Mukherjee.

পবিত্ৰতা, লক্ষণামূলা ব্যঞ্জনাবৃত্তিৰপৰা পোৱা হৈছে। ইয়াত লাক্ষণিক অৰ্থৰ লগতে ব্যঞ্জিত অৰ্থবো বোধ জন্মিছে।

অভিধামূলা আৰু লক্ষণামূলা ব্যঞ্জনা দুয়োটাই শাব্দী ব্যঞ্জনাৰ অন্তৰ্গত। কিন্তু ব্যঞ্জনা আৰ্থীও হ'ব পাৰে। শব্দৰ ধ্বনি আৰু তাৰ অৰ্থ—এই দুয়োটাই কোনো অন্তৰ্নিহিত অৰ্থ প্ৰকাশ কৰিবলৈ সক্ষম। যদিও শাব্দী আৰু আৰ্থী ব্যঞ্জনাৰ মাজত এটা স্পষ্ট সীমাৰেখা টনা টান, তথাপি আলঙ্কাৰিকসকলে কয় যে যেতিয়া অন্তৰ্নিহিত অৰ্থ প্ৰকাশত শব্দই গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰে, তেতিয়া তাকেই শাব্দী-ব্যঞ্জনা আৰু যেতিয়া অৰ্থৰ ভেটিত অন্তৰ্নিহিত ভাব প্ৰকাশিত হয় তেতিয়া তাকেই আৰ্থী-ব্যঞ্জনা আখ্যা দিয়া হয়। তলত উদ্ধৃত কৰা শ্লোকটোত আৰ্থী-ব্যঞ্জনাৰ দৃষ্টান্ত আছে—

পশ্য নিশ্চলনিষ্পন্দ বিসিনিপত্ৰে ৰজতে বলাকা।
নিৰ্মল মৰকত-ভাজন-পৰিস্থিত শঙ্খসুক্তিৰিব ॥

ওপৰৰ শ্লোকটোত ভীৰু প্ৰেমিকক নায়িকাই দেখুৱাই দিছে যে বলাকাবোৰে পদুমপাতৰ ওপৰত মৰকত পাত্ৰত ৰখা বগা শঙ্খশুক্তিৰদৰে নিশ্চল হৈ ৰৈ আছে। শ্লোকটোৰ অৰ্থ প্ৰকাশৰ পাছত আমি আন এটা অৰ্থ বুজি পাওঁ যে ঠাইখন নিৰ্জন আৰু ইয়াৰ নিৰ্জনতা কেৰে ভঙ্গ কৰা নাই কাৰণ কাৰো উপস্থিতিয়ে নিৰ্জনতা ভঙ্গ কৰা হ'লে বলাকাবোৰ এনেকৈ নিশ্চল হৈ পৰি নাথাকিলহেঁতেন।

ব্যঞ্জনা-বৃত্তি আৰু কাব্যত তাৰ আৱশ্যকতা সম্বন্ধে আনন্দবৰ্ধনে তেওঁৰ 'ধ্বন্যালোক' নামৰ পুথিত প্ৰথমে আলোচনা কৰে। আনন্দবৰ্ধনৰ আগতে কাশ্মিৰী পণ্ডিত উদ্ভটে কৈছিল যে কাব্যিক ভাষাৰ সাৰ বস্তু হ'ল গৌণাৰ্থ প্ৰকাশ। কিন্তু আনন্দবৰ্ধনে প্ৰমাণ কৰি দিলে যে গৌণাৰ্থ প্ৰকাশৰ ওপৰত কাব্যিকতা নিৰ্ভৰশীল নহয়। শব্দৰ মুখ্য বা গৌণাৰ্থৰ মাজত কাব্যত্বৰ পৰিচয় নাই। অভিব্যঞ্জনা আৰু অভিব্যঞ্জিত বস্তু সকলোৱে বুজি পায়, কিন্তু এই দুটাই একেলগে শ্ৰেষ্ঠ কাব্যৰ নিদৰ্শন নহয়। কাব্যৰ মহত্ত্ব উপলব্ধি কৰা এক শ্ৰেণী লোক আছে যিটো শ্ৰেণীক আনন্দবৰ্ধনে সহৃদয় বুলিছে। অকল সহৃদয়সকলেহে কাব্যৰ ব্যঞ্জিত অৰ্থ অৰ্থাৎ আভ্যন্তৰীণ সৌন্দৰ্য উপলব্ধি কৰিবলৈ সক্ষম হয় কাৰণ কাব্যানুশীলনৰ ফলত এওঁলোকৰ মনে বিস্তাৰ লাভ

কৰিছে। সহৃদয়সকলে উপলব্ধি কৰা এই ব্যঞ্জিত মনোৰম অৰ্থই হ'ল ধ্বনি আৰু এয়ে ভাল আৰু বেয়া কাব্য বিচাৰ কৰাৰ কাৰণে উপযুক্ত মানদণ্ড। সকলো মহৎ কাব্যৰে দুটা দিশ আছে—এটা প্ৰকাশিত আৰু আনটো ব্যঞ্জিত। কাব্যৰ প্ৰকাশিত ভাবটো হ'ল এক-প্ৰকাৰ মাধ্যম যিটোৰ আশ্ৰয়ত ব্যঞ্জিত অৰ্থই আত্ম-প্ৰকাশ কৰে। এনে ব্যঞ্জিত অৰ্থই হল কাব্যৰ আত্মা। অকল ব্যাকৰণ আৰু অভিধানৰ জ্ঞান থাকিলেই এই অৰ্থ বুজা নাযায়। যিসকল লোকৰ কাব্যৰ সাৰ বস্তু বুজাৰ কাৰণে অন্তৰ্দৃষ্টি আছে, সেইসকল লোকেহে ইয়াক বুজি পায়। যিসকলে কবি হবলৈ ইচ্ছা কৰে সেইসকলে অৰ্থ আৰু শব্দ—এই দুয়োটাকে যত্নে আয়ত্ত কৰি লব লাগে। যেনেকৈ এজন মানুহে অন্ধকাৰত দেখাৰ কাৰণে চাকিৰ পোহৰৰ বাবে যত্নপৰ হয়, কাৰণ এইটোৱেই তেওঁৰ লক্ষ্যত উপনীত হোৱাৰ উপায়, তেনেকৈ যিজনে কাব্যিক অৰ্থৰ প্ৰতি অনুৰাগী হয় সেইজনে প্ৰথমতে বাচ্যাৰ্থৰ প্ৰতিও সমানে অনুৰাগ প্ৰদৰ্শন কৰে। যেনেকৈ এটা বাক্যৰ অৰ্থ বুজাৰ কাৰণে ভিন ভিন শব্দবোৰৰ অৰ্থ বুজাৰ আৱশ্যক হয়, তেনেকৈ কাব্যিক অৰ্থ বুজিবলৈকো বাচ্যাৰ্থ বুজাৰ আৱশ্যকতা দেখা যায়। নিজা শক্তিৰ বলতে শব্দাৰ্থই বাক্যাৰ্থকো বুজাব পাৰে, তথাপি কাব্যিক অৰ্থটো সহৃদয় সমালোচকৰ অন্তৰত আপোনা-আপুনিয়ে উদ্ভাসিত হৈ উঠে। শেহত কব পাৰি যে সহৃদয়সকলে সেই কাব্যকে ধ্বনি কাব্য বুলিছে যি কাব্যত শব্দ বা অৰ্থই নিজক অপ্ৰধান কৰি সেই প্ৰতীয়মান অৰ্থকে ব্যঞ্জিত কৰে।

শব্দশাসনজ্ঞানমাত্ৰেনৈব ন বেদ্যতে।
বেদ্যতে স তু কাব্যাৰ্থতত্ত্বজ্ঞৈৰেব কেৱলম্॥
সোঽৰ্থঃ তৎ ব্যক্তিসামৰ্থ্য যোগিশব্দশ্চ কশ্চন।
যত্নতঃ প্ৰত্যভিজ্ঞেয়ৌ তৌশব্দাৰ্থৌ মহাকবেঃ॥
আলোকাৰ্থী যথা দীপশিখায়াং যত্নবাঞ্জনঃ।
তদুপায়তয়া তদ্বদৰ্থে বাচ্যে তদাদৃতঃ॥
যথা পদাৰ্থদ্বাৰেণ বাক্যাৰ্থঃ সংপ্ৰতীয়তে।
বাচ্যাৰ্থপূৰ্বিকা তদ্বৎপ্ৰতিপত্তস্য বস্তুনঃ॥
স্বসামৰ্থ্যবশেনৈব বাক্যাৰ্থং প্ৰতিপাদয়ন্।
যথা ব্যাপাৰনিষ্পত্তৌ পদাৰ্থো ন বিভাব্যতে॥

তদ্বৎসচেতসাং সোঽৰ্থো বাচ্যাৰ্থবিমুখাত্মনাম্।
বুদ্ধৌ তত্ত্বাৰ্থদৰ্শিন্যাং ঝটিত্যেবাবভাসতে॥
যত্ৰাৰ্থঃ শব্দো বা তমৰ্থমুপসৰ্জনীকৃত স্বাৰ্থৌ।
ব্যঙক্তঃ কাব্য-বিশেষঃ স ধ্বনিৰিতি সূৰিভিঃ কথিতঃ॥

—ধ্বন্যালোক, প্ৰথম অধ্যায় ৭—১৩

ধ্বন্যালোকৰ প্ৰথম শ্লোকটোৰপৰাই আমি জানিব পাৰোঁ যে পণ্ডিতসকলে ধ্বনিকেই কাব্যৰ আত্মা বুলি বিবেচনা কৰিছিল কিন্তু এই ধাৰণাটো কোনো সূত্ৰৰ ৰূপত পুথিত লিপিবদ্ধ কৰা হোৱা নাছিল। যেতিয়া আনন্দবৰ্ধনে পৰিপাটিকৈ এই ধ্বনিতত্ত্বটো সজাই-পৰাই তুলিছিল তেতিয়া এদল লোকে তেওঁৰ বিৰুদ্ধাচৰণ কৰিয়েই ক্ষান্ত হোৱা নাছিল, তেওঁলোকে ধ্বনিতত্ত্ব ৰচকক বিদ্ৰূপ কৰিবলৈকো কুণ্ঠা বোধ কৰা নাছিল। ধ্বন্যালোকত আনন্দবৰ্ধনে তিনি শ্ৰেণী সমালোচকৰ উল্লেখ কৰিছে। (১) কিছুমান পণ্ডিত আছিল যিসকলে ধ্বনিৰ আদৰ্শকে বিশ্বাস কৰা নাছিল। (২) আন কিছুমানে ইয়াক ভক্তি বা লক্ষণাৰ অন্তৰ্গত কৰিব বিচাৰিছিল। (৩) তৃতীয় দলটোৱে কৈছিল যে ধ্বনি বোধগম্য নহয় কাৰণ ইয়াক ব্যাখ্যা কৰা নাযায়। প্ৰথম দলটোক বোলা হয় অভাববাদী, দ্বিতীয়টোক লক্ষণান্তৰভাববাদী আৰু তৃতীয়টোক অনিৰ্বচনীয়তাবাদী। আপত্তিকাৰী দলবোৰৰ ভিতৰত দ্বিতীয় আৰু তৃতীয় দলটোৱে ধ্বনিৰ অস্তিত্ব স্বীকাৰ কৰে। ইয়াৰে এটাই ধ্বনিক লক্ষণাৰ অন্তৰ্গত কৰি লয় আৰু আনটোৱে ইয়াৰ অস্পষ্টতা আৰু অবৰ্ণনীয়তাৰ দোহাই দি ইয়াক প্ৰত্যাখ্যান কৰে।

আনন্দবৰ্ধনে কোৱা মতে প্ৰথম দলটোৱে মত প্ৰকাশ কৰে যে শব্দ আৰু অৰ্থৰ গুণ অলঙ্কাৰৰ মাজতে কাব্য-সৌন্দৰ্য নিহিত হৈ থাকে। গুণ, অলঙ্কাৰ, ৰীতি আৰু বৃত্তিয়ে কাব্যৰ সকলো সৌন্দৰ্যকে সামৰি লয়। ধ্বনি এইবোৰৰ এটাৰো অন্তৰ্গত নহয়; গতিকে ধ্বনিৰ ওপৰত কাব্যত্ব নিৰ্ভৰ কৰে বুলি কোৱা কথা নিৰৰ্থক। ধ্বনিক এক প্ৰকাৰ কাব্যাঙ্গ বুলি ধৰি লোৱা হলেও ইয়াক প্ৰাচীন আলোচকসকলে স্বীকাৰ কৰা অলঙ্কাৰৰ ভিতৰত সুমাই লব পাৰি। আনন্দবৰ্দ্ধনে স্বীকাৰ কৰে যে কেইটামান অলঙ্কাৰত, যেনে—সমাসোক্তি, পৰ্যায়োক্ত, আক্ষেপ প্ৰভৃতিত ব্যঞ্জিত অৰ্থ আছে কিন্তু

ব্যঞ্জিত অৰ্থটো অলঙ্কাৰে প্ৰকাশ কৰা অৰ্থৰ তলতীয়া। কিন্তু ধ্বনি হ'লে কেতিয়াও বাচ্যাৰ্থৰ অধীন নহয়, বৰং বাচ্যাৰ্থৰ ওপৰত এই ব্যঞ্জিত অৰ্থৰে আধিপত্য পৰিলক্ষিত হয়। ধ্বনি কেতিয়াও অলঙ্কাৰ হ'ব নোৱাৰে কাৰণ অলঙ্কাৰৰ কাৰ্য হ'ল কাব্যাৰ্থৰ শোভাবৰ্ধন কিন্তু ধ্বনি এনে এটা বস্তু যিটোৰ শোভাবৰ্ধনৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিয়া হয়।

দ্বিতীয় আপত্তি তোলা লোকসকল হ'ল ভাক্তবাদী। আনন্দবৰ্ধন আৰু তেওঁৰ টীকাকাৰ অভিনৱ গুপ্তই কয় যে ভক্তি বা লক্ষণাৰে সৈতে ধ্বনি একে নহয় কাৰণ এই দুয়োটাৰে মাজত মৌলিক পাৰ্থক্য আছে। ভক্তি এক প্ৰকাৰ ৰূপকধৰ্মী বৰ্ণনা। লক্ষণাত অভিধেয় অৰ্থৰ অনৌচিত্য আছে কাৰণ বাচ্যাৰ্থ বাধিত হলেহে লক্ষণা শক্তিৰ কাৰ্য আৰম্ভ হয়; কিন্তু ধ্বনিত এইদৰে মুখ্যাৰ্থ বাধিত নহয়। এনে কিছুমান লক্ষণা আছে যিবোৰে কোনো ব্যঙ্গ্যাৰ্থৰ নিৰ্দেশ নিদিয়ে। অৱশ্যে এইটো সঁচা কথা যে এক প্ৰকাৰ ধ্বনি আছে যি ধ্বনি লক্ষণাৰ সহায়ত সম্ভৱ হয়, কিন্তু লক্ষণামূলা ধ্বনিয়ে সামৰিব নোৱাৰা বিভিন্ন ধৰণৰ ধ্বনিও আছে। অভিধা আৰু লক্ষণা দুয়োটা শক্তিকে আশ্ৰয় কৰি ব্যঙ্গ্যাৰ্থ প্ৰকাশিত হ'ব পাৰে। তাৰোপৰি, আন এক প্ৰকাৰ ধ্বনি আৰ্থী ব্যঞ্জনা নাইবা বাক্যাৰ্থৰ ভেটিত প্ৰকাশিত হোৱা ব্যঙ্গ্যাৰ্থ। সাধাৰণতে ব্যঞ্জিত অৰ্থ মনোহাৰী হয় কিন্তু লাক্ষণিক অৰ্থ সদায় মনোহাৰী হোৱাৰ কাৰণ নাই।

"ব্যঞ্জকত্বং হি ক্বচিদ্ বাচকত্বাশ্ৰয়েন ব্যৱতিষ্ঠতে, যথা বিবক্ষিতান্যপৰ বাচ্যে ধ্বনৌ, ক্বচিৎ তু গুণবৃত্ত্যাশ্ৰয়েণ, যথা অবিবক্ষিতবাচ্যে ধ্বনৌ। তদুভয়শ্ৰয়ত্ব প্ৰতিপাদানায়ৈব চ ধ্বনেঃ প্ৰথমং দ্বৌ প্ৰভেদৌ উপন্যস্তৌ। তদুভয়শ্ৰিতত্তাচ্চ তদেকৰূপত্বং তস্য ন শক্যতে বক্তুং; যস্মাৎ ন তৎ বাচকত্বৈকৰূপমেব ক্বচিল্লক্ষণাশ্ৰয়েন বৃত্তেঃ। ন চ লক্ষণৈকৰূপমেব, অন্যত্ৰ বাচকত্বাশ্ৰযেন ব্যৱস্থানাৎ। ন চ উভয়ধৰ্মত্বেনৈব তদেকৈকৰূপং ন ভবতি, যাবৎ বাচকত্ব-লক্ষণাদিৰূপৰহিত শব্দধৰ্মত্বেনাপি তথাহি গীতধ্বনিনামপি ব্যঞ্জকত্বমস্তি ৰসাদি-বিষযং, ন চ তেষাং বাচকত্বং লক্ষণা বা কথংচিৎ লক্ষতে। শব্দাদন্যত্ৰাপি বিষয়ে ব্যঞ্জকত্বস্যাপি দৰ্শনাদ্ বাচকত্বাদিশব্দধৰ্মপ্ৰকাৰত্বং অযুক্তং বক্তুম্।"

ধ্বন্যালোক—III

অভিনৱ গুপ্তই উপস্থাপিত কৰা মতে তৃতীয় দলটোৱে ধ্বনিৰ অস্তিত্ব

অস্বীকাৰ নকৰে কিন্তু ইয়াৰ প্ৰকৃতি-নিৰূপণৰ ক্ষেত্ৰত তেওঁলোক হয় অসমৰ্থ। গতিকে আলোচনা কৰি চালে দেখা যায় যে প্ৰথম দলটোৰ মাজত আছে ভ্ৰান্তি, দ্বিতীয়টোৰ মাজত আছে সন্দেহ আৰু তৃতীয়টোৰ মাজত আছে অজ্ঞতা। তৃতীয় দলটোৱে কয় যে ধ্বনি এক প্ৰকাৰ অবৰ্ণনীয় মাধুৰ্য যি মাধুৰ্য একশ্ৰেণী সমালোচকেহে মাথোন উপভোগ কৰিব পাৰে, কিন্তু ই অবৰ্ণনীয় আৰু অস্পষ্ট হোৱা গতিকে সাধাৰণ পাঠকে ইয়াক বুজি নাপায়। অভিনব গুপ্তই কয় যে ধ্বনি অবৰ্ণনীয় বুলি কোৱা কথা যুক্তিযুক্ত নহয় কিয়নো যি ক্ষেত্ৰৰপৰা মনোহাৰী ব্যঞ্জিত অৰ্থৰ উদ্ভৱ হয় সেই ক্ষেত্ৰ বিস্তৃতভাৱে আলোচিত হ'ব পাৰে। যদি অবৰ্ণনীয়তাৰ অৰ্থ এটা অস্পষ্ট অভিজ্ঞতাৰ শাব্দিক ৰূপদানৰ অসামৰ্থ্য বুলি ধৰা হয়, তেন্তে ধ্বনি অপ্ৰকাশ্য নহয়, কাৰণ সৎ কাব্যৰপৰা পোৱা মনোহাৰী অভিজ্ঞতাবোৰ আলোচকসকলে বহুলাই বিশ্লেষণ কৰে।

অভিনব গুপ্তই তেওঁৰ 'লোচন টীকা'ত আলোচকসকলৰ ধ্বনি-বিৰুদ্ধ দৃষ্টিভঙ্গীৰ চোকা সমালোচনা কৰি অৱশেষত সকলো সৎ কাব্যতে যে ধ্বনিৰ আৱশ্যক এই কথাৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিছে। পূৰ্বে অপ্ৰকাশিত ব্যঞ্জিত বস্তুটোৱেই হৈছে ব্যঙ্গ্যাৰ্থ আৰু এই ব্যঙ্গ্য অৰ্থকেই ধ্বনি বুলি কোৱা হয়। যি কাব্যত ব্যঙ্গ্যাৰ্থৰ প্ৰাধান্য থাকে সেয়েই ধ্বনি-কাব্য। এনে ধ্বনি-কাব্যকে শ্ৰেষ্ঠ কাব্য বুলি স্বীকৃতি দিয়া হয়। যেতিয়া অভিধেয়াৰ্থ আৰু লাক্ষণিক অৰ্থৰ ওপৰত ব্যঙ্গ্যাৰ্থৰ প্ৰাধান্য থাকে আৰু যেতিয়া এই ব্যাঙ্গ্যাৰ্থ মনোহাৰী আৰু আবেদনক্ষম হয় তেতিয়া তাকেই ধ্বনি বোলা যায় (ব্যঙ্গ্য-প্ৰাধান্যেহি ধ্বনিঃ)। আনন্দবৰ্ধনে লিখিছে—

যত্ৰাৰ্থঃ শব্দো বা তমুপসৰ্জনীকৃতস্বাৰ্থৌ।
ব্যঙ্‌ক্তঃ কাব্যবিশেষঃ স ধ্বনিৰিতি সূৰিভিঃ কথিতঃ॥

যি ঠাইত কাব্যৰ অৰ্থ নাইবা শব্দই নিজক অপ্ৰধান কৰি সেই প্ৰতীয়মান অৰ্থ ব্যঞ্জিত কৰে সেই ঠাইত সেই ব্যঙ্গ্যাৰ্থস্বৰূপ কাব্যবিশেষকে পণ্ডিতসকলে ধ্বনি বুলি কৈছে। ধ্বনি-কাব্যত শব্দবোৰে প্ৰকাশ কৰা অভিধেয় আৰু লাক্ষণিক অৰ্থৰ ওপৰত ব্যাঙ্গ্যাৰ্থ উজ্জ্বল হৈ থাকে। কাব্যিক সৌন্দৰ্য আৰু তাৰ আবেদন ক্ষমতাই বাচ্যৰ অতিৰিক্ত ব্যাঙ্গ্যাৰ্থৰ গুৰুত্ব নিৰূপণ কৰে। এটা কবিতাৰ মাজত ব্যঞ্জিত অৰ্থ থাকিব পাৰে কিন্তু তাৰ আবেদন যদি

বাচ্যাৰ্থৰ মাজতে আবদ্ধ হৈ থাকে তেন্তে সেই কবিতাটোক ধ্বনি-কাব্যৰ অন্তৰ্গত কৰা নাযায়। অভিনব গুপ্তৰ মতে ধ্বনিৰ পাঁচোটা বেলেগ বেলেগ অৰ্থ আছে। এইকেইটা হ'ল (ক) ব্যঞ্জক শব্দ, (খ) ব্যঞ্জক অৰ্থ, (গ) ব্যঙ্গ্যাৰ্থ, (ঘ) ব্যঞ্জনা আৰু (ঙ) ধ্বনি-কাব্য নাইবা ব্যঞ্জিত অৰ্থ বহন কৰা ৰচনা।

একমাত্ৰ ব্যঙ্গ্যাৰ্থ থাকিলেই কাব্যক সৎ কাব্য বুলি কোৱা নাযায়। ভালেমান শব্দ বা প্ৰকাশভঙ্গীৰ মাজত ব্যঞ্জনাৰ উপাদান থাকিব, পাৰে কিন্তু এই সকলোবোৰেই ধ্বনিৰ দৃষ্টান্ত নহব পাৰে। ব্যঞ্জিত অৰ্থই সহৃদয়জনৰ মন আকৰ্ষণ কৰি তাৰ মাজত চমৎকাৰিত্বৰ সৃষ্টি কৰাৰ ক্ষমতা লাভ কৰিব লাগে। তাৰোপৰি ব্যঞ্জিত অৰ্থটো দূৰবৰ্তী আৰু কষ্টকল্পনা-প্ৰসূত হব নালাগে।

ধ্বনিক বহুতো ভাগত ভাগ কৰিব পাৰি আৰু এনে বিভাজনক্ষম হোৱাৰ কাৰণে ইয়াক অলঙ্কাৰৰ অন্তৰ্গত কৰিব নোৱাৰি। প্ৰধানকৈ ইয়াক দুটা ভাগত ভগোৱা হয়—অবিৱক্ষিত বাচ্যধ্বনি আৰু বিৱক্ষিতান্যপৰবাচ্যধ্বনি। অবিৱক্ষিতবাচ্যধ্বনিত বাচ্যাৰ্থ অবিৱক্ষিত (অপ্ৰকাশিত) হৈ থাকে। এই প্ৰকাৰ ধ্বনি লক্ষণাৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত হয় কাৰণে মুখ্যাৰ্থ অপ্ৰকাশিত হৈ থাকে। আনহাতে বিৱক্ষিতান্যপৰ বাচ্যধ্বনি অভিধাৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত। এই প্ৰকাৰ ধ্বনিত বস্তু, অলঙ্কাৰ আৰু ৰসাদি ব্যঞ্জিত হব পাৰে।

অবিৱক্ষিতবাচ্যধ্বনিৰো ভাগ দুটা—অত্যন্ততিৰস্কৃতবাচ্যধ্বনি আৰু অৰ্থান্তৰ-সংক্ৰমিতবাচ্যধ্বনি। অবিৱক্ষিতবাচ্যধ্বনিত শব্দৰ লাক্ষণিক অৰ্থৰ সহায়ত ব্যঞ্জিত অৰ্থ প্ৰকাশ কৰা হয়। অত্যন্ততিৰস্কৃতবাচ্যধ্বনিৰ ক্ষেত্ৰত বাক্যৰ বাচ্যাৰ্থটো সম্পূৰ্ণৰূপে বাধাপ্ৰাপ্ত হোৱাত আন লাক্ষণিক অৰ্থ প্ৰকাশিত হয় আৰু এই অৰ্থটোৱে ব্যঞ্জিত অৰ্থ প্ৰকাশ কৰে। তলত এটা দৃষ্টান্ত দিয়া হ'ল—

নিশ্বাসান্ধ ইবাদৰ্শশ্চন্দ্ৰমা ন প্ৰকাশতে।

ইয়াত 'অন্ধ' শব্দটো 'আদৰ্শ' (আৰ্চি) শব্দৰ লগত বহুওৱা হৈছে। এনে স্থলত অন্ধ শব্দৰ অৰ্থটো সম্পূৰ্ণৰূপে তল পেলাই আৰ্চীখনে যে কোনো বস্তুকে প্ৰতিবিম্বিত কৰিব পৰা নাই এনে অৰ্থ গ্ৰহণ কৰিব লাগিব। ইয়াৰ সহায়ত যি ব্যঞ্জিত অৰ্থ প্ৰকাশিত হৈছে সেইটো হ'ল আৰ্চীৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰতিবিম্ব-প্ৰকাশৰ সম্পূৰ্ণ অক্ষমতা আৰু কুৱঁলীৰ মাজত চন্দ্ৰৰ সম্পূৰ্ণ অস্তিত্ব-বিলোপ।

অৰ্থান্তৰ সংক্ৰমিতবাচ্যধ্বনিত মুখ্যাৰ্থ সম্পূৰ্ণৰূপে অসংলগ্ন নহয় কিন্তু অভিব্যঞ্জনাটোৰ অৰ্থ স্পষ্ট কৰাৰ কাৰণে ইয়াৰ সামান্য সালসলনিৰ আৱশ্যক হয়। তলত উল্লেখ কৰা দৃষ্টান্তটো বিশ্লেষণ কৰি চাওঁ—

কামং সন্তু দৃঢ়ং কঠোৰহৃদয়ো
ৰামোঽস্মি সৰ্বং সহে।

ইয়াত ৰাম শব্দই দশৰথ আৰু কৌশল্যাৰ পুত্ৰৰ সলনি বেলেগ অৰ্থ প্ৰকাশ কৰিছে। শব্দটোৱে গৌণভাৱে এনে এজন লোকৰ কথা কৈছে যিজনে জীৱনত বহুতো বাধা-বিঘিনি অতিক্ৰম কৰিছে। ইয়াৰ ব্যঞ্জিত অৰ্থ হ'ল ৰামৰ দৃঢ়তাৰে জীৱনৰ বিপৰ্যয় সহ্য কৰাৰ ক্ষমতাৰ পৰিচয়।

বিৱক্ষিতান্যপৰবাচ্যধ্বনিত মুখ্যাৰ্থ বাধিত নহয়। তলত দিয়া উদাহৰণটোৰ বিচাৰ কৰি চাওঁ—

শিখৰিণি ক্ব নু নাম কিয়চ্চিৰং কিমভিধানমশাবককৰোত্তপঃ।
তৰুণি যেন তবাধৰপাতলং দশতি বিম্বফলং শুকশাবকঃ॥

"তৰুণি, কোন পাহাৰত, কিমান দিনলৈ, এই ভাটৌ-পোৱালিটোৱে কেনে ধৰণৰ তপস্যা কৰিছিল যাৰ ফলত তোমাৰ অধৰৰ দৰে ৰঙা বিম্বফল চোবাবলৈ তাৰ সৌভাগ্যৰ উদয় হৈছে?"

ইয়াত নায়কে নায়িকাৰ প্ৰেম আৰু প্ৰশংসা-লাভৰ আশাত তেওঁক তোষামোদ কৰিছে। এই শ্লোকটোৰ ব্যঞ্জিত অৰ্থ এটা বস্তুহে। মুখ্যাৰ্থ বাধিত নোহোৱাকৈ ইয়াত ব্যঙ্গ্যাৰ্থ প্ৰকাশিত হৈছে।

বিৱক্ষিতান্যপৰবাচ্যধ্বনি আকৌ দুটা ভাগত ভগোৱা হৈছে। এই ভাগ দুটা হ'ল—অসংলক্ষ্যক্ৰমব্যঙ্গ্য আৰু সংলক্ষ্যক্ৰমব্যঙ্গ্য। অসংলক্ষ্যক্ৰম ব্যঙ্গ্যত আমি ৰস, ভাব, ৰসাভাস প্ৰভৃতিৰ ব্যঞ্জনা পাওঁ। ইয়াক অসংলক্ষ্যক্ৰমব্যঙ্গ্য বোলা হয় এই বুলিয়েই যে এইপ্ৰকাৰ ধ্বনিৰ ক্ষেত্ৰত বাচ্যাৰ্থ-বোধ আৰু ব্যঞ্জিত অৰ্থবোধৰ মাজত থকা সময়ৰ ব্যৱধানৰ প্ৰতি আমি সচেতন নহওঁ। আমি বিভাবাদিৰ সহায়ত যেতিয়া ৰসাস্বাদন কৰোঁ, তেতিয়া বিভাববোৰৰ উপস্থিতি আৰু ৰসাস্বাদনৰ মধ্যবৰ্তী কালছোৱাৰ চেতনা আমাৰ মনৰ মাজত নাথাকে। বিভাৱৰ চেতনাৰাজ্যত উপস্থিতি আৰু ৰসানুভূতিৰ মাজত তেনেই কম সময় থাকিলেও সময়ৰ ব্যৱধান নিশ্চয় আছে কিন্তু ৰসাস্বাদনৰ সময়ত এনে এটা ব্যৱধানৰ কথা আমি গম নাপাওঁ। যেতিয়া এজন মানুহে এশ

পদুমপাহি এটা বেজীৰে ফুটাই দিয়ে, তেতিয়া নিশ্চয় পদুমপাহিবোৰ এটা এটাকৈ ফুটা হৈ গৈছে কিন্তু বেজীটোৱে বিন্ধা কৰা কাম ইমান সোনকালে কৰিছে যে পাহিবোৰ এটা-এটাকৈ বিন্ধোৱা হৈ গলেও এটাৰ পিছত আনটো ফুটোৱা কাৰ্যৰ মাজত থকা সময়ৰ ব্যৱধানৰ কথা আমি গম নাপাওঁ। এইদৰে অসংলক্ষ্যক্ৰমব্যঙ্গ্যতো ব্যঞ্জিত ৰস বা ৰসাভাগ আৰু তাৰ আস্বাদন বিভাবাদিৰ উপস্থাপনৰ লগে লগে উপস্থিত হোৱা যেন লাগে, কিন্তু আচলতে বিভাবাদিৰ উপস্থিতি আৰু ৰসানুভূতিৰ মাজত সামান্য হলেও সময়ৰ ব্যৱধান কিছু আছে। ৰস, ভাব প্ৰভৃতিয়ে দৰ্শক বা পাঠকৰ একপ্ৰকাৰ মানসিক অৱস্থা বুজায়। ব্যঞ্জিত অৰ্থবোধৰ ফলত সৃষ্ট হোৱা এনে মানসিক অৱস্থাবোৰ বাচ্যাৰ্থ-বোধৰ প্ৰায় লগে লগেই উপস্থিত হয়। গতিকে এইপ্ৰকাৰ ধ্বনিত বাচ্যাৰ্থৰ পিছত ব্যাঙ্গ্যাৰ্থৰ উপলব্ধি হলেও দুয়োৰো মাজত থকা সময়ৰ ব্যৱধানৰ গম পোৱা নাযায়। উদাহৰণস্বৰূপে পাঠকে 'চঞ্চদ্ভুজ' শ্লোকটো পঢ়ি নাটকীয় চৰিত্ৰ ভীমসেনৰ লগত একাত্ম হৈ ততালিকে ক্ৰোধৰ অভিজ্ঞতা লাভ কৰে আৰু তাৰ ৰোমন্থনৰ ফলত অলৌকিক আনন্দতো বুৰ যায়। একাত্মীকৰণ, স্থায়ী ভাবৰ অভিজ্ঞতা আৰু ৰসাস্বাদনৰ আনন্দ, সকলোবোৰ অতি ক্ষিপ্ৰ গতিত সাধিত হয় আৰু এই অভিজ্ঞতা তেতিয়ালৈকে মাথোন থাকে যেতিয়ালৈকে গোটেই পৰিস্থিতিটো চকুৰ আগত, তথা মনৰ মাজত প্ৰত্যক্ষ ৰূপত উপস্থিত হৈ থাকে।[৬]

৬। These mental states, forming the suggested meaning of the composition occur almost simultaneously with the understanding of the express meaning of the piece and hence in this type of *dhvani* the suggested sense (*Vyaṅgya*) is said to be realised after the express sense (*vācya*) without any noticeable sequence. For example, the reader is supposed to be instantaneously infused with the feeling of anger (*Krodha*) and to have an exquisite joy from ruminating over the same, while reading the verse *Cancadbhuja* through an identification of himself with the dramatic character, i.e, Bhīmasena. All the process of identification, experience of permanent mental state, and

সংলক্ষ্যক্রমব্যঙ্গ্যত হ'লে মুখ্যাৰ্থবোধ আৰু ব্যঞ্জিত অৰ্থবোধৰ মাজত থকা সময়ৰ ব্যৱধান স্পষ্ট ৰূপত ধৰা দিয়ে। সংলক্ষ্যক্রমব্যঙ্গ্যৰ ভাগ তিনিটা। এইকেইটা হ'ল শব্দশক্ত্যুৎভব-ব্যঙ্গ্য, অৰ্থশক্ত্যুৎভব-ব্যঙ্গ্য আৰু শব্দাৰ্থশক্ত্যুৎভব ব্যঙ্গ্য।

অনেকাৰ্থ শব্দৰ ব্যৱহাৰৰপৰা শব্দশক্ত্যুদ্ভব-ব্যঙ্গ্যৰ উৎপত্তি। এনে শব্দবোৰে এটাতকৈ বেছি বাচ্যাৰ্থ প্ৰকাশ কৰে আৰু এনে প্ৰকাশৰ ফলতে উপাদেয় ব্যঞ্জিত অৰ্থ প্ৰকাশিত হয়। যেতিয়া শব্দটো যিটো ক্ৰমত ব্যৱহৃত হৈছে সেই ক্ৰমটোৰ পৰিবৰ্তন হয় নাইবা যেতিয়া অনেকাৰ্থবোধক শব্দটোৰ সলনি আন এটা শব্দ বহুওৱা হয়, তেতিয়া আমি ব্যঞ্জিত অৰ্থ নাপাওঁ, কিয়নো তেতিয়া যি ভেটিৰ ওপৰত ব্যঞ্জিত বস্তুটো প্ৰতিষ্ঠিত হৈছিল সেই ভেটিটোৱেই নাইকিয়া হৈ গৈছে। এইপ্ৰকাৰ ধ্বনিত শব্দবোৰেই ব্যঞ্জিত অৰ্থবোধৰ কাৰক। গতিকে ইয়াক শব্দশক্তিমূলা ধ্বনি বোলা হয়। এইপ্ৰকাৰ ধ্বনিত অনেকাৰ্থ শব্দৰ দ্বাৰা মাথোন ব্যঙ্গ্যাৰ্থৰ প্ৰকাশ সম্ভৱ হয়।

পথিক, নাত্ৰ শস্তৰমস্তি মনাক্ প্ৰস্তৰস্থলে গ্ৰামে।
উন্নত পয়োধৰং প্ৰেক্ষ্য যদি বসসি তৎবস॥

"হে পথিক, ইয়াত, এই পাহাৰী অঞ্চলত কোনো শাস্ত্ৰৰ বিধান নাই। যদি তুমি ইচ্ছা কৰা তেন্তে স্ফীত মেঘমালালৈ চাই ইয়াত থাকা।"

ইয়াত ব্যঞ্জিত অৰ্থ হৈছে যে পাঠকজনে যুৱতীসকলৰ উন্নত পয়োধৰলৈ চাই সময় কটাব পাৰিব কাৰণ ইয়াত শাস্ত্ৰৰ বাধা নাই। পয়োধৰ শব্দই এটা বস্তুৰ ধাৰণা ধ্বনিত কৰিছে। গতিকে এই দৃষ্টান্তটো শব্দশক্ত্যুৎভব-বস্তুধ্বনিৰ দৃষ্টান্ত।

শব্দশক্ত্যুদ্ভব নাইবা শব্দশক্তিমূলক ব্যঙ্গ্যই অলঙ্কাৰো ব্যঞ্জিত কৰিব পাৰে। তলৰ শ্লোকটোৰ বিচাৰ কৰি চাওঁ—

উন্নতঃ প্ৰোল্লসদ্ধাৰঃ কালাগুৰু মলীমসঃ।
পয়োধৰভৰস্তন্ব্যাঃ কং ন চক্ৰেঽভিলাসিনম্॥

---

the relish of the exquisite joy runs very rapidly and lasts only so long as the situation as depicted in the poem is an object of cognition."

—*The Dhvani Theory of Sanskrit Poetics*, Ch. II

ইয়াত মেঘমালাৰ শাৰীৰ লগত যুৱতীৰ পয়োধৰৰ সাদৃশ্য ব্যঞ্জিত কৰা হৈছে। মেঘৰ শাৰী আৰু যুৱতীৰ-পয়োধৰৰ মাজত থকা সম্বন্ধ স্পষ্ট ভাষাত কোৱা হোৱা নাই। গতিকে এইটো এটা উপমাৰ দৃষ্টান্ত হব নোৱাৰে কিন্তু উপমা-ধ্বনিৰহে দৃষ্টান্ত।

অৰ্থশক্ত্যুত্থৰ অথবা অৰ্থশক্তিমূলক ধ্বনিৰ কাৰণে অনেকাৰ্থ শব্দৰ আৱশ্যকতা নাই। ইয়াত বাচ্যাৰ্থটোৱে আভ্যন্তৰীণ অৰ্থ ব্যঞ্জিত কৰিবলৈ সক্ষম। বাচ্যাৰ্থটোৱে বস্তু বা অলঙ্কাৰ ব্যঞ্জিত কৰিব পাৰে। তলত এটা উদাহৰণ দিয়া হ'ল।

এবং বাদিনি দেৱৰ্ষৌ পাৰ্শ্বে পিতুৰধোমুখী।
লীলাকমলপত্ৰানি গণয়ামাস পাৰ্বতী॥

যেতিয়া দেৱৰ্ষিয়ে এনেকৈ কলে তেতিয়া পিতাকৰ ওচৰত থকা পাৰ্বতীয়ে অধোমুখী হৈ লীলাকমলৰ পাহিবোৰ গণিব ধৰিলে।"

শ্লোকটোৰ প্ৰকাশিত বাচ্যাৰ্থই আন কিছুমান অৰ্থ বঞ্জিত কৰে আৰু এই অৰ্থবোৰ বেছি ৰমণীয়। পাৰ্বতীৰ লজ্জানম্ৰা অৱস্থাই পাঠকক জানিবলৈ দিয়ে যে কেনে কঠোৰ ব্ৰত আচৰণেৰে তেওঁ শিৱক পতিৰূপে পাবলৈ চেষ্টা কৰিছিল। যেতিয়া পাৰ্বতীৰ পিতাকৰ আগত বিয়াৰ প্ৰস্তাৱ উত্থাপিত হ'ল পাৰ্বতীয়ে লাজতে তলমূৰ কৰি পদুমপাহি গণিবলৈ আৰম্ভ কৰিলে। এই প্ৰসঙ্গতে আনন্দবৰ্ধনে লিখিছে—

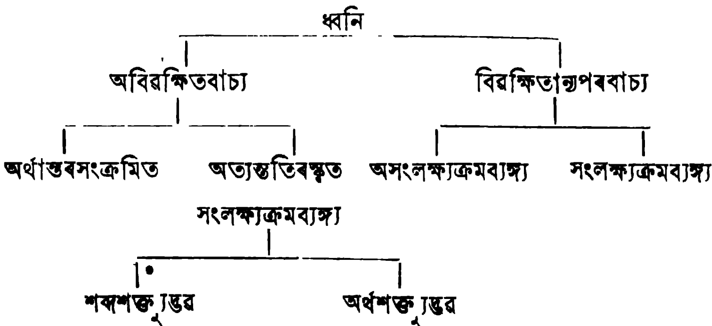
"অত্ৰ লীলাকমলপত্ৰ গণনামুপসৰ্জনীকৃতস্বৰূপং শব্দব্যাপাৰং বিনৈবাস্তৰং ব্যভিচাৰিভাবলক্ষণং প্ৰকাশয়তি।" ধ্বন্যালোক, দ্বিতীয় অধ্যায়

ইয়াত অভিব্যক্ত অৰ্থই অৰ্থাৎ পদুম-পাহিৰ গণনা-কাৰ্যই এটা ব্যভিচাৰী ভাবৰ (পাৰ্বতীৰ লাজৰ) ব্যঞ্জনা বহন কৰিছে আৰু এই ব্যঞ্জিত অৰ্থটো বাচ্যাৰ্থতকৈ বেছি উজ্জ্বল ৰূপত প্ৰকাশিত হৈছে। এই প্ৰসঙ্গত ডঃ মুকুন্দমাধৱ শৰ্মাই লিখিছে যে যেতিয়া প্ৰধানকৈ এটা ব্যভিচাৰী ভাব ব্যঞ্জিত হয় তেতিয়া আমি পাওঁ ভাবধ্বনি। ভাবধ্বনি হ'ল অসংলক্ষ্যক্ৰমব্যঙ্গ্যধ্বনিৰ অন্তৰ্গত। কিন্তু আমি ইয়াত এটা ব্যভিচাৰী ভাব ব্যঞ্জিত হোৱা দৃষ্টান্ত পাওঁ। তথাপি ইয়াক সংলক্ষ্যক্ৰমব্যঙ্গ্যৰ ভিতৰত ধৰা হৈছে। গতিকে এই দুয়োটা ক্ষেত্ৰতে ব্যঞ্জিত ব্যভিচাৰী ভাবৰ দুটা দিশৰ মাজত থকা পাৰ্থক্য জনাৰ আৱশ্যক। ডঃ শৰ্মাৰ মতে অসংলক্ষ্যক্ৰমব্যঙ্গ্য ধ্বনিত ব্যঞ্জিত ভাবটো কাব্য-চৰিত্ৰৰ

লগতে সহৃদয়জনেও অনুভব কৰে। কিন্তু ইয়াত ব্যভিচাৰী ভাবটো অকল কাব্য-চৰিত্ৰটোৰ মাজতহে পৰিদৃষ্ট হৈছে আৰু এই ভাবটো সহৃদয়জনে অনুভব কৰা নাই। গতিকে ই একপ্ৰকাৰ ব্যভিচাৰী ভাবৰ থবৰ হৈহে আছে। আনন্দবৰ্ধনে প্ৰয়োগ কৰা "ব্যভিচাৰিভাবলক্ষণং" বাক্যাংশটোৱে ব্যভিচাৰিভাববিষয়কম্ অৰ্থহে বুজাইছে।[৭]

শব্দশক্ত্যুদ্ভৱ-ধ্বনিৰ দৰে অৰ্থশক্ত্যুদ্ভৱ-ধ্বনিয়ে বস্তু আৰু অলঙ্কাৰ দুয়োটাকে ব্যঞ্জিত কৰিব পাৰে। শব্দশক্ত্যুদ্ভৱ-ধ্বনিত শব্দ আৰু অৰ্থ দুয়োটাই একেলগে অতিৰিক্ত অৰ্থ ব্যঞ্জিত কৰিব পাৰে। কিন্তু আনন্দবৰ্ধনে ইয়াৰ কোনো দৃষ্টান্ত দিয়া নাই।

তলত আনন্দবৰ্ধনে উল্লেখ কৰা ধ্বনিৰ প্ৰধান ভাগ কেইটা দেখুওৱা হ'ল—



আনন্দবৰ্ধনে ৰমণী-লাৱণ্যৰ লগত ধ্বনিৰ তুলনা কৰিছে। যেনেকৈ ৰমণী-লাৱণ্য তেওঁৰ অঙ্গ-প্ৰত্যঙ্গ আৰু অলঙ্কাৰ আদিৰপৰা পৃথক, তেনেকৈ ব্যঞ্জিত অৰ্থও বাচ্যাৰ্থৰপৰা পৃথক্। মহাকবিসকলৰ কাব্যত প্ৰতীয়মান বোলা এটা অৰ্থ আছে। ৰমণী-লাৱণ্যৰদৰে এই প্ৰতীয়মান অৰ্থটো বাচ্যাৰ্থৰ ওপৰত জিলিকি থাকে। প্ৰতীয়মান অৰ্থটো তিনিটা বেলেগ বেলেগ ৰূপত উপস্থিত হ'ব পাৰে। প্ৰথমতে ই বস্তুৰ ৰূপত ব্যঞ্জিত হলে ইয়াক বস্তুধ্বনি বোলা হয়। বস্তুধ্বনিত কোনো ঘটনা বা কাৰ্য ব্যঞ্জিত হয়। আগেয়ে উদ্ধৃত কৰা "ভ্ৰম ধাৰ্মিক ইত্যাদি" শ্লোকটোত এটা কাৰ্যহে ধ্বনিত

৭। *The Dhvani Theory of Sanskrit Poetics*, II

হৈছে আৰু এই ব্যঞ্জিত কাৰ্যটোৱে ধাৰ্মিক লোকজনক সেই ঠাইলৈ আহিবলৈ বাধা দিছে। ধ্বনিৰ দ্বিতীয় ৰূপটো হ'ল অলঙ্কাৰ ধ্বনি। অলঙ্কাৰে কাব্য-সৌন্দৰ্য বঢ়ায়। যেতিয়া অলঙ্কাৰটো স্পষ্ট ৰূপত প্ৰকাশিত হয় তেতিয়া তাক বোলা হয় বাচ্যালঙ্কাৰ। এনে অলঙ্কাৰ ব্যঞ্জিত হোৱাৰ প্ৰশ্ন নুঠে। কেতিয়াবা কেতিয়াবা হ'লে ব্যঞ্জিত অৰ্থটোৱে এনে এটা ভাব প্ৰকাশ কৰে যি ভাবটো বিশ্লেষণ কৰিলে এটা অলঙ্কাৰ পোৱা যায়। এনে ধাৰণাবোৰেই অলঙ্কাৰধ্বনিৰ অন্তৰ্গত। তলত দিয়া শ্লোকটোত বিৰোধাভাষ অলঙ্কাৰ ব্যঞ্জিত হৈছে—

অমিতঃ সমিতঃ প্ৰাপ্তৈৰুৎকৰ্ষৈৰ্হৰ্ষদঃ।
অহিতঃ সহিতঃ সাধু-যশোভিৰসতামসি ॥

ধ্বনিৰ তৃতীয় ধৰণ হ'ল প্ৰতীয়মান অৰ্থৰ ৰস, ভাব, ৰসাভাস, ভাবাভাস নাইবা ভাব-প্ৰশান্তিৰ ৰূপত প্ৰকাশ। ৰস আৰু ভাব—এই দুয়োটাকে শব্দ আৰু তাৰ মুখ্যাৰ্থই প্ৰকাশ কৰিব নোৱাৰে। ৰস শব্দটো উচ্চাৰণ কৰিলে অন্তৰত কোনো ভাবোদয় নহয়। ঠিক একেদৰেই, বিভাব, অনুভাব, ব্যাভিচাৰী ভাব প্ৰভৃতি পাৰিভাষিক শব্দবোৰ শুনিও কেৱে ৰসাস্বাদন নকৰে। ৰস বিকাশপ্ৰাপ্ত হোৱা স্থায়ী ভাব—যি ভাবটো বাচ্যাৰ্থৰ সহায়ত ব্যঞ্জিত কৰিব পাৰি। শব্দাৰ্থ আৰু তাৰ ব্যঞ্জনাক্ষম শক্তিয়ে পাঠকৰ আত্মাত এনে এটা অৱস্থাৰ সৃষ্টি কৰে যি অৱস্থাৰ মাজত ৰসাস্বাদন সম্ভৱ হয়। ৰসাস্বাদন এটা নৈৰ্ব্যক্তিক অভিজ্ঞতা আৰু ইয়াৰপৰা পোৱা আনন্দও নিৰাসক্ত। সুশীলকুমাৰ দে-ই মত প্ৰকাশ কৰি কৈছে যে কবিয়ে পোন-পটীয়াকৈ যিটোৰ প্ৰকাশ বা বৰ্ণনা কৰিব পাৰে সেইটো হ'ল বিভাবাদিহে; কিন্তু লৌকিক জগতত দেখা পোৱা বস্তুৰ সলনি কাব্য-জগতত কল্পিত আৰু সাধাৰণীকৃত এনেবোৰ প্ৰকাশিত উপাদান অবলম্বন কৰি কবিয়ে শব্দাৰ্থৰ মাজত নিহিত হৈ থকা ব্যঞ্জনাবৃত্তিৰ সহায়ত আমাৰ আত্মাত এটা বিশেষ অলৌকিক অৱস্থাৰ সৃষ্টি কৰিব পাৰে, যি অৱস্থাত ৰসাস্বাদন সম্ভৱ হয়। এইটো সঁচা কথা যে ৰামাদি চৰিত্ৰই অতীতত যেনে ভাবে অনুভৱ কৰিছিল, কবিয়ে সম্পূৰ্ণৰূপে তেনে ভাবানুভূতিৰ উদ্ৰেক কৰিব নোৱাৰে কিন্তু তেওঁ কিছু পৰিমাণে তাৰ অনুৰূপ ভাবানুভূতিৰ সঞ্চাৰ কৰিব পাৰে। পাঠকৰ আত্মাত সংঘটিত হোৱা এই ভুক্তিৰ অৱস্থাই হ'ল ৰসাস্বাদন যি ৰসাস্বাদন

শব্দাৰ্থৰ মাজত নিহিত হৈ থকা ব্যঞ্জনা-বৃত্তিয়ে চেতনা-ৰাজ্যত প্ৰকাশিত কৰে।[৮]

আনন্দবৰ্ধনে ৰসধ্বনিৰ ওপৰত বেছি গুৰুত্ব দিছে আৰু কাব্যৰ মহত্ত্ব নিৰূপণৰ বাবে ইয়াকেই উপযুক্ত মানদণ্ড বুলি বিবেচনা কৰিছে। যদিও বস্তুধ্বনি আৰু অলঙ্কাৰধ্বনি সম্পূৰ্ণৰূপে উপেক্ষিত হোৱা নাই তথাপি এইটো কোৱা হৈছে যে ৰস-ব্যঞ্জনাই কবিৰ আদৰ্শ হোৱা উচিত। গতিকে দেখা যায় যে ৰসেই কাব্যৰ কেন্দ্ৰীয় বস্তু আৰু গুণ, ৰীতি, অলঙ্কাৰ প্ৰভৃতি সকলোকে ৰস-বিকাশৰ অৰ্থে প্ৰয়োগ কৰিব লাগে। ৰসকেই কাব্যৰ অঙ্গী বা আত্মা বুলি কোৱা হয়। এই আত্মাৰ লগত সম্বন্ধ-যুক্ত হ'লেহে গুণ, ৰীতি আৰু অলঙ্কাৰ প্ৰভৃতি মূল্যবান বুলি বিবেচিত হয়। পণ্ডিতৰাজ জগন্নাথে ৰসধ্বনিক পৰম ৰমণীয় বুলি কৈছে।

নাটকত ৰসৰ আৱশ্যকতাৰ বিষয়ে ভৰতে নাট্যশাস্ত্ৰত আলোচনা কৰিছে। ধ্বনিতত্ত্বত ৰসৰ অপৰিহাৰ্যতা কাব্যতো স্বীকৃত হয়। গতিকে ধ্বনিতত্ত্বটো ভৰতৰ ৰসসূত্ৰৰে এটা বিকশিত অৱস্থা বুলি কোৱাৰ থল আছে। মহামহোপাধ্যায় পি. ভি. কানেই তেওঁৰ *History of Sanskrit Poetics* বোলা পুথিত লিখিছে, "ধ্বনিতত্ত্ব ৰসতত্ত্বৰ এক প্ৰকাৰ বিস্তাৰ মাথোন।

৮। "What the poet can directly express or describe are the *Vibhāvas* etc., but with the help of these expressed elements, which must be generalised and conceived, not as they appear in the mundane world but as they may be imagined in the poetic world, the poet can awaken in us through the power of suggestion inherent in words or ideas a particular *alaukika* condition of the soul in which the relish of the feeling is possible. It is true that the poet cannot rouse the same mood or feeling as the person (e.g. Rāma) whom he describes felt in times past but he can call up a reflection of it which is similar in some respects; and this condition of enjoyment in the reader's soul is the relish of *Rasa*, which can be brought into consciousness by the power of suggestion, inherent in words and their sense."

—*The Theory of Rasa*, p. 204

এই তত্ত্বত ৰসৰ ধাৰণাটো কাব্যৰ ক্ষেত্ৰতো প্ৰযোজিত কৰা হয়।"[৯] কিন্তু ভালকৈ বিশ্লেষণ কৰি চালে কানেৰ বিচাৰ নিৰ্ভুল বুলি কব নোৱাৰি। ধ্বনিবাদী আলোচকসকলে ৰসধ্বনিৰ ওপৰত যথেষ্ট গুৰুত্ব দিছে সন্দেহ নাই, কিন্তু তেওঁলোকে সম্পূৰ্ণৰূপে বস্তুধ্বনি বা অলঙ্কাৰধ্বনি উপেক্ষা কৰা নাই। এই দিশত সুশীলকুমাৰ দে-ই তেওঁৰ *History of Sanskrit Poetics*অত প্ৰকাশ কৰা অভিমত প্ৰণিধানযোগ্য। এটা অৰ্থত ধ্বনিতত্ত্বটো ৰসতত্ত্বৰে বিস্তাৰ বুলি অভিহিত কৰা হৈছে। কিন্তু আচলতে এইটো এটা বিস্তাৰ বুলি নকৈ পুনৰবিন্যাস বুলি কোৱাই ভাল, কাৰণ ধ্বনিবাদীসকলে ৰসৰ ওপৰত গুৰুত্ব আৰোপ কৰিলেও তেওঁলোকে ইয়াক কাব্যৰ অপ্ৰকাশিত ধাৰণাৰ এটা দিশ বুলিহে গ্ৰহণ কৰিছে। ধ্বনিকাৰ আৰু আনন্দবৰ্ধন—এই দুয়োজন লেখকৰ কোনোজনেই, অন্ততঃ তত্ত্বীয় সংলগ্নতাৰ ফালৰপৰা, ৰস-ব্যঞ্জনাই কাব্যৰ একমাত্ৰ লক্ষ্য বুলি স্পষ্ট ভাষাত কোৱা নাই কাৰণ কিছুমান ক্ষেত্ৰত অপ্ৰকাশিত বস্তুটো এটা বস্তু বা কল্পিত অৱস্থাও হব পাৰে। অৱশ্যে তেওঁলোকৰ কথা এনেভাৱে ব্যাখ্যা কৰা যায় যি ব্যাখ্যাৰপৰা তেওঁলোকে যে কেৱল ৰসকেই কাব্যৰ সাৰ বুলি কৈছে—এই কথা প্ৰমাণ কৰিব পাৰি।[১০] অভিনব গুপ্তই হ'লে কাব্যত ৰসৰ অপৰিহাৰ্যতাৰ কথা বেছি স্পষ্ট ভাষাত কৈছে।

৯। "The Dhvani theory is only an extension of the *Rasa* theory. It took over the idea of *Rasa* into the field of poetry."

১০। "In this sense the *Dhvani* theory has been characterised as an extension of the *Rasa*-theory. But in reality it was not an extension so much as a rearrangement ; for the *Dhvani*-theorists accept the *Rasa* (despite the emphasis they put upon it) as only one of the aspects of the unexpressed in poetry. Neither the *Dhvanikāra* nor *Ānandavardhana* could, atleast from the standpoint of the theoretic consistency, explicitly make the suggestion of *Rasa* the exclusive end of poetry inasmuch as, the unexpressed may, in some cases be a matter or an imaginative mood,

ধ্বনিৰ প্ৰাধান্যৰ ভিত্তিত কাব্যক তিনিটা ভাগত ভাগ কৰা হৈছে। উত্তম বা শ্ৰেষ্ঠ হৈছে ধ্বনি-কাব্য। ইয়াত বাচ্যাৰ্থ আৰু লক্ষ্যাৰ্থৰ ওপৰত ব্যঙ্গ্যাৰ্থৰ প্ৰাধান্য থাকে। দ্বিতীয় শ্ৰেণীৰ কাব্য হ'ল গুণীভূতব্যঙ্গ্য কাব্য। এই কাব্যত ব্যঞ্জিত অৰ্থ গৌণ। ই মধ্যম স্তৰৰ কাব্য। গুণীভূতব্যঙ্গ্য কাব্যত ব্যঞ্জিত অৰ্থ থাকে কিন্তু এনে অৰ্থই মুখ্য স্থান অধিকাৰ নকৰে। তৃতীয় শ্ৰেণীৰ কাব্যক চিত্ৰকাব্য বোলা হয়। এই শ্ৰেণীৰ কাব্যত ব্যঞ্জিত অৰ্থ পোৱা নাযায়। চিত্ৰকাব্যৰ আবেদন বাচ্যাৰ্থ আৰু গুণ আৰু অলঙ্কাৰৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰে। চিত্ৰকাব্যকো দুটা ভাগত ভগোৱা হয়—শব্দচিত্ৰ আৰু অৰ্থচিত্ৰ। শব্দচিত্ৰত শব্দালঙ্কাৰৰ প্ৰাধান্য থাকে আৰু অৰ্থচিত্ৰত অৰ্থালঙ্কাৰৰ প্ৰাধান্য দেখিবলৈ পোৱা যায়।

কাব্যৰ তিনিটা ভাগ কৰি আনন্দবৰ্ধনে সকলো ধৰণৰ কাব্যকে সামৰি লবলৈ চেষ্টা কৰিছিল বুলি কোৱাৰ থল আছে। যদিও চিত্ৰকাব্য ধ্বনি-তত্ত্বৰ অন্তৰ্গত নহয় তথাপি আনন্দবৰ্ধনে তাকো কাব্য বুলি স্বীকৃতি দিছে। গতিকে যিবোৰ কাব্যই ৰসসৃষ্টি কৰিব নোৱাৰে সেইবোৰ কাব্যকো আনন্দবৰ্ধনে অকাব্য বুলি কব খোজা নাই। তথাপি কব লাগিব যে কাব্যৰ এনে বিভাজন সন্তোষজনক নহয়। যেতিয়া কোৱা হয় যে ব্যঞ্জিত অৰ্থ-প্ৰকাশৰ ক্ষমতাৰ ওপৰতে কাব্যৰ শ্ৰেষ্ঠত্ব নিৰ্ভৰ কৰে, তেতিয়া এইটো দেখ-দেখ কথা যে যিবোৰ কাব্য বস্তু নাইবা অলঙ্কাৰ-ধ্বনিযুক্ত সেইবোৰ কাব্যও শ্ৰেষ্ঠ বুলি গৃহীত হোৱা উচিত। কিন্তু দেখা যায়, ৰস-ব্যঞ্জনা থকা গুণীভূত-ব্যঙ্গ্য কাব্যকো দ্বিতীয় শ্ৰেণীৰ কাব্য বুলি গ্ৰহণ কৰা হৈছে। তলত আমি দুটা দৃষ্টান্ত পৰীক্ষা কৰি চাওঁ।

সুবৰ্ণপুষ্পাং পৃথিবীং চিন্বন্তি পুৰুষাস্ত্ৰয়ঃ।
শূৰশ্চ কৃতবিদ্যশ্চ যশ্চ জানাতি সেবিতুম্॥

---

although it can be shown that their views practically tend to such a proposition and probably inspire later theorists to work out the thesis that the *Rasa* alone is the essence of poetry. The essentiality thus implicitly, if not explicitly, ascribed to *Rasa* by the formulators of the *Dhvani*-theory is, however, expressed more definitely by Abhinava Gupta."

ওপৰত উদ্ধৃত কৰা শ্লোকটো ধ্বন্যালোক গ্ৰন্থত অবিৱক্ষিতবাচ্যধ্বনিৰ দৃষ্টান্ত হিচাপে দেখুওৱা হৈছে। স্বৰ্ণপুষ্পম্ শব্দটোৱে লক্ষণামূলা ধ্বনিৰ সহায়ত সম্পদ, প্ৰতিষ্ঠা আদিৰ ভাব ব্যঞ্জিত কৰিছে। ইয়াত বাচ্যাৰ্থৰ ওপৰত ব্যঙ্গ্যাৰ্থটো উজ্জ্বল ৰূপত জিলিকি আছে। গতিকে ইয়াক উত্তম কাব্যৰ দৃষ্টান্ত বুলি গ্ৰহণ কৰা যায়। এই শ্লোকত ৰস-ব্যঞ্জনা নাই কিন্তু আছে বস্তু-ব্যঞ্জনা।

তলত উদ্ধৃত কৰা আন এটা শ্লোক আমি বিশ্লেষণ কৰি চাওঁ। এই শ্লোকটো গুণীভূতব্যঙ্গ্য কাব্যৰ দৃষ্টান্ত হিচাপে বিবেচিত হৈছে।

অনুৰাগবতী সন্ধ্যা দিবসস্তৎপুৰশ্চৰঃ।
অহো, দৈবগতিঃ কীদৃক্ তথাপি ন সমাগমঃ॥

শ্লোকটোৰ অৰ্থ হ'ল এয়ে—গধূলি সময়ত দিন আঁতৰি যাব ধৰিছে আৰু এনেকৈ আঁতৰি যোৱা দিনক অনুসৰণ কৰিছে ৰক্তিম সন্ধ্যাই। ইয়াত ৰক্তিম সন্ধ্যাক এজনী যুৱতীৰ লগত তুলনা কৰা হৈছে। লাজুকী সন্ধ্যিয়াই দিনৰ সান্নিধ্য বিচাৰি লাহে লাহে আগুৱাই আহিছে যদিও দুয়ো লগালগি হব পৰা নাই কাৰণ যেতিয়া সন্ধ্যাই নিজৰ সকলো সৌন্দৰ্য উজাৰি পৃথিবীত উপস্থিত হয় তেতিয়া তেওঁৰ প্ৰিয়তম দিন তেওঁৰ ওচৰৰপৰা আঁতৰি যায়। এই শ্লোকত বিপ্ৰলম্ভ শৃঙ্গাৰ ধ্বনিত হৈছে। শ্লোকটোৰ মাজত ৰসধ্বনি আছে কিন্তু বাচ্যাৰ্থৰ ওপৰত ই প্ৰোজ্জ্বল হৈ উঠা নাই। গতিকে এই শ্লোকটোক গুণীভূতব্যঙ্গ্যৰ দৃষ্টান্তস্বৰূপে উল্লেখ কৰা হৈছে।

ওপৰত উদ্ধৃত শ্লোকটো যেতিয়া আমি ভালকৈ বিশ্লেষণ কৰি চাওঁ তেতিয়া আমি দেখিবলৈ পাওঁ যে দ্বিতীয় শ্লোকটো দ্বিতীয় শ্ৰেণীৰ গুণীভূতব্যঙ্গ্য কাব্যৰ দৃষ্টান্তৰূপে উদ্ধৃত হলেও এইটোৰ মাজত প্ৰথমটোতকৈ কবি-কল্পনা বেছি উজ্জ্বল। শব্দবিন্যাস আৰু চিত্ৰকল্পৰ দিশৰপৰা ইয়াত কাব্যিক আবেদন অন্তৰস্পৰ্শী। এই ক্ষেত্ৰত আনন্দবৰ্ধনেও এই ত্ৰুটিৰ বিষয়ে সচেতন নোহোৱা নহয়। গতিকে তেওঁ শেষত কবলৈ বাধ্য হৈছে যে যি শ্ৰেণী কাব্য গুণীভূতব্যঙ্গ্যৰ অন্তৰ্গত কৰা হয় সেই শ্ৰেণী কাব্যৰ মাজতো যদি কোনো কাব্যৰ ৰস বা ভাবৰ প্ৰাধান্য চকুত পৰে তেন্তে সেই কাব্য ধ্বনি-কাব্য বুলি কব পাৰি।

প্ৰকাৰোঽয়ং গুণীভূতব্যঙ্গ্যোপি ধ্বনিৰূপতাম্।
ধত্তে ৰসাদিতাৎপৰ্য-পৰ্যালোচনয়া পুনঃ॥ —ধ্বন্যালোক III

দেখা যায়, আনন্দবৰ্ধনৰ কাব্য-বিভাজনত পণ্ডিতৰাজ জগন্নাথে সন্তোষ প্ৰকাশ কৰিব পৰা নাই। তেওঁ কাব্যক চাৰিটা ভাগত ভগাইছে। এই ভাগকেইটা হ'ল উত্তমোত্তম, উত্তম, মধ্যম আৰু অধম কাব্য। কিন্তু বিশ্লেষণ কৰি চালে দেখিবলৈ পোৱা যায় যে জগন্নাথৰ বিভাজনো ত্ৰুটিহীন নহয় কাৰণ জগন্নাথে কোনো এটা বেলেগ নীতিৰ ভিত্তিত এনে বিভাজন কৰিব পৰা নাই; তেওঁ মাথোন আনন্দবৰ্ধনে কৰি থোৱা ভাগকেইটাৰ নতুন নামকৰণহে কৰিছে। জগন্নাথে ধ্বনিকাব্যক বুলিছে উত্তমোত্তম কাব্য, গুণীভূতব্যঙ্গ্যক উত্তম, অৰ্থচিত্ৰক মধ্যম আৰু শব্দচিত্ৰক অধম কাব্য বুলিছে। গতিকে আনন্দ-বৰ্ধনৰ বিভাজনৰ মাজত যি ত্ৰুটি আছিল সেই ত্ৰুটি আঁতৰোৱাৰ চেষ্টা জগন্নাথে কৰা নাই।

আনন্দবৰ্ধনে কাব্যত গুণ, ৰীতি আৰু অলঙ্কাৰৰ আৱশ্যকতা স্বীকাৰ কৰিছে কিন্তু এই আটাইবোৰকে ৰসাধীন কৰিছে। ধ্বন্যালোকত তিনিটা গুণৰহে স্বীকৃতি পোৱা যায়। এইকেইটা হ'ল মাধুৰ্য, ওজঃ আৰু প্ৰসাদ। ভৰত, দণ্ডী আৰু বামনে উল্লেখ কৰা দহোটা গুণকে সামৰি লব পৰাকৈ এই তিনিটা গুণৰ সূত্ৰ নতুনকৈ দিয়া হৈছে। ৰসক কেন্দ্ৰ কৰি গুণ আৰু দোষবোৰৰ আলোচনা কৰা হৈছে। এইদৰে অপ্ৰকাশিত বস্তু-ব্যঞ্জনাৰ সহায়ক হলে ৰীতি আৰু অলঙ্কাৰো অৰ্থপূৰ্ণ হয় বুলি স্বীকাৰ কৰা হৈছে। শব্দ, অৰ্থ আৰু ৰীতি কাব্যৰ বাহ্যিক আভৰণ মাথোন; কিন্তু এইবোৰে যেতিয়া অপ্ৰকাশিতক প্ৰকাশ কৰিব পাৰে, তেতিয়া এইবোৰ অৰ্থপূৰ্ণ হৈ উঠে।

ধ্বন্যালোকত গুণ আৰু অলঙ্কাৰ দুয়োটাকে স্পষ্ট ভাষাত ব্যাখ্যা কৰি দুয়োৰো মাজত থকা পাৰ্থক্য দেখুওৱা হৈছে। মানুহৰ বীৰত্বৰ দৰে গুণবোৰৰ সম্বন্ধ ৰসৰ লগত। এইবোৰ ব্যঞ্জিত অৰ্থৰ লগতো শেষত সংযুক্ত হয়গৈ। অলঙ্কাৰবোৰ হ'ল কেয়ুৰ কঙ্কনৰ দৰে বহিৰঙ্গৰ শোভাবৰ্ধক বস্তু। ৰসৰ লগত থকা এইবোৰৰ সম্বন্ধ প্ৰত্যক্ষ নহয়, পৰোক্ষহে।

যে তমৰ্থং ৰসাদিলক্ষণমঙ্গিনং সন্তমবলম্বতে তে গুণাঃ শৌৰ্যাদিবৎ।
বাচ্য-বাচকলক্ষণান্যাঙ্গানি যে পুনস্তদাশ্ৰিতানত্তেঽলংকাৰ মন্তব্যাঃ কটকাদিবৎ।
—ধ্বন্যালোক, প্ৰথম অধ্যায়

গুণৰ দৰে দোষবোৰো আলোচনা কৰা হৈছে। ৰসাস্বাদ নাইবা ব্যঙ্গ্যার্থ প্ৰকাশত বাধা জন্মালে দোষবোৰকো গুণৰ অভাৱ বুলি বিবেচনা নকৰি বিধায়ক বস্তু হিচাপেই গ্ৰহণ কৰা হৈছে। পুনৰুক্তি দোষটো সাধাৰণতে ৰচনাৰ এটা দোষ, কিন্তু কেতিয়াবা যে পুনৰুক্তিও কাব্য-সৌন্দৰ্য বৰ্ধনৰ সহায়ক হয়—এই কথা মানি লোৱা দেখা যায়।

আনন্দবৰ্ধনৰ মতে কাব্যত অলঙ্কাৰবোৰ এনেভাৱে সংযোজিত হব লাগে যাতে এইবোৰে ৰসসৃষ্টি কৰিব পাৰে। কবিৰ পাণ্ডিত্য-প্ৰকাশৰ কাৰণে অলঙ্কাৰবোৰ সংযোগ কৰা হ'লে তাৰপৰা কাব্য-সৌন্দৰ্য বৃদ্ধি নহয়। যেতিয়া কোনো অলঙ্কাৰে ৰসসৃষ্টিত বাধা জন্মাব পাৰে বুলি ভবা হয় তেতিয়া সেই অলঙ্কাৰ সংযোগ কৰা অনুচিত। অলঙ্কাৰবোৰ কষ্ট-কল্পিত নহৈ কবিৰ মনৰপৰা আপোনা-আপুনিয়ে ওলাই আহিলে সেইবোৰ ৰচনাৰ অঙ্গীভূত হৈ পৰে। কোনো কোনো বিশেষ ৰস-সৃষ্টিৰ বাবে শব্দালঙ্কাৰবোৰৰ সংযোগ অনাবশ্যক। অলঙ্কাৰে সচৰাচৰ শৰীৰৰ শোভাবৰ্ধন কৰে, কিন্তু উচিত কাব্যালঙ্কাৰে কাব্যৰ সাৰবস্তু ৰসৰ ৰমণীয়তা বঢ়াই তোলে। উপমা, ৰূপক প্ৰভৃতি অলঙ্কাৰবোৰ যত্ন সহকাৰে সংযোগ কৰিলে অসংলক্ষ্যক্ৰমব্যঙ্গ্যধ্বনিৰ সৌন্দৰ্য-বৰ্ধন কৰে।

বিবক্ষা তৎপৰত্বেন নাঙ্গিত্বেন কদাচন।
কালে চ গ্ৰহণত্যাগৌ নাতিনিৰ্বহণৈষিতা॥
নিৰ্ব্যূঢ়াবপি চাঙ্গত্বে যত্নেন প্ৰত্যবেক্ষণম্।
ৰূপকাদেৰলঙ্কাৰবৰ্গস্যাঙ্গত্বসাধনম্॥ —ধ্বন্যালোক II ৪২

আগতে কৈ অহা হৈছে যে কাব্য-ব্যঞ্জনাত বস্তু, অলঙ্কাৰ নাইবা ৰস থাকিব পাৰে। যদি অলঙ্কাৰ ব্যঞ্জিত হয় তেন্তে সেই ব্যঞ্জিত অলঙ্কাৰে বাচ্যাৰ্থৰ ৰমণীয়তা বঢ়ায়। ৰসবৎ অলঙ্কাৰেও মুখ্যাৰ্থৰ শোভা বঢ়ায়। কিন্তু ই কাব্যৰ অঙ্গী বুলি বিবেচিত হব নোৱাৰে।

আনন্দবৰ্ধনে ৰীতিৰ ওপৰত বহল আলোচনা কৰা নাই। ৰীতি গুণৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰে। যদি গুণৰ বিষয়ে ভালকৈ আলোচনা কৰা হয় তেন্তে ৰীতিৰ ওপৰত বহল আলোচনাৰ আৱশ্যকতা নাথাকে। আনন্দবৰ্ধনৰ আগৰ আলোচকসকলে বৈদৰ্ভী, গৌড়ী আৰু পাঞ্চালী ৰীতিৰ আলোচনাৰ সহায়ত

কাব্যৰ স্বৰূপ বুজাৰ চেষ্টা কৰিছিল। কিন্তু ৰীতিবাদী আলোচকসকলে অস্পষ্ট ভাৱেহে কাব্যৰ স্বৰূপ জানিবলৈ সক্ষম হৈছিল। গতিকে এই বিষয়টোৰ ওপৰত বহল আলোচনা নিষ্প্ৰয়োজন বুলি ভবা হৈছিল।

আনন্দবৰ্ধনে সংঘটনা বোলা তিনি প্ৰকাৰৰ শব্দ-সংযোজনা ৰীতিৰ আলোচনা কৰিছে। সংঘটনাৰ মুখ্য উদ্দেশ্য হ'ল ৰসৰ ব্যঞ্জনা। তিনি প্ৰকাৰৰ সংঘটনা আছে। এইবোৰ হ'ল, (১) অসমাসা (সমাসহীন ৰচনা); (২) মধ্যমসমাসা (কিছু সমাসযুক্ত ৰচনা); (৩) দীৰ্ঘসমাসা (দীঘল দীঘল সমাসযুক্ত ৰচনা)। সংঘটনা গুণৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল, কিয়নো ইয়াৰ মুখ্য কাম হ'ল ৰস-সঞ্চাৰ। যদি কোনো কবিৰ চকুৰ আগত ৰস-ব্যঞ্জনাৰ আদৰ্শ নাথাকে তেন্তে তেওঁ যেই সেই সংঘটনা ব্যৱহাৰ কৰিব পাৰে। আনহাতে, কবিৰ মনৰ ওপৰত থকা কথাবস্তুৱেও সংঘটনা নিৰ্ণয় কৰে।

ধ্বন্যালোক আৰু ইয়াৰ ওপৰত ৰচিত লোচন টীকা সংস্কৃত অলঙ্কাৰশাস্ত্ৰত উল্লেখযোগ্য অবদান। সাহিত্যৰ মূল্যাঙ্কন কৰাৰ কাৰণে মূল পুথিখন আৰু তাৰ টীকা দুয়োটাই নতুন মানদণ্ড তুলি ধৰিছে। অলঙ্কাৰ, গুণ, ৰীতি প্ৰভৃতিয়ে কাব্যৰ বহিৰঙ্গৰ আলোচনা মাথোন কৰিছিল। শব্দবোৰৰ মুখ্যাৰ্থ প্ৰকাশ কৰাৰ শক্তিৰ উপৰিও আন অৰ্থ প্ৰকাশ কৰাৰ শক্তি আছে,—এই কথাৰ ওপৰত অলঙ্কাৰবাদী নাইবা গুণৰীতিবাদী আলোচকসকলে কোনো গুৰুত্ব দিয়া নাছিল। আনন্দবৰ্ধনে সাহিত্যৰ সমস্যাটো নতুন দৃষ্টিকোণৰ-পৰা চাই কাব্যৰ আভ্যন্তৰীণ অৰ্থৰ ওপৰত নজৰ ৰাখিছিল। ৰস ব্যঞ্জনা-ক্ষমতাৰ দিশৰপৰা তেওঁ কাব্যৰ ব্যাখ্যা কৰিবলৈ যত্ন কৰিছিল। অলঙ্কাৰ, গুণ, ৰীতি, ঔচিত্য প্ৰভৃতি সকলোৱে আনন্দবৰ্ধনৰ আলোচনাত যথাযথ স্থান পাইছিল আৰু ৰসব্যঞ্জনাৰ সন্দৰ্ভত এইবোৰৰ স্থান নিৰ্ণয় কৰা হৈছিল। এইটো সঁচা কথা যে তেওঁ ৰসৰ প্ৰত্যয়টো ভৰতৰপৰা পাইছিল কিন্তু তেৱেঁই পোন প্ৰথমতে প্ৰত্যয়টো নাটকৰপৰা কাব্যলৈকো সম্প্ৰসাৰিত কৰিছিল।

যদিও আনন্দবৰ্ধনে ধ্বনিকেই কাব্যৰ আত্মা বুলিছে, তথাপি এই ধ্বনি আচলতে ৰসধ্বনিহে। আনন্দবৰ্ধন আৰু অভিনব গুপ্ত, দুয়োজন আলোচকেই ৰসতত্ত্বটো পুনৰ বিচাৰ কৰি চাই তত্ত্বৰ মাজত থকা তাৎপৰ্য প্ৰকাশ কৰিছে। গতিকে ধ্বনিতত্ত্বটো ৰসতত্ত্বৰে একপ্ৰকাৰ সম্প্ৰসাৰণ বুলি কোৱা উচিত নহব।

ধ্বনিবাদী আলোচকসকলে কাব্যই প্ৰকাশ কৰা বাচ্যাৰ্থ আৰু বাচ্যাতিৰিক্ত

অৰ্থৰ দিশৰপৰা কাব্যালোচনাত প্ৰবৃত্ত হয়। প্ৰকাশিত অৰ্থতকৈ তেওঁলোকে ব্যঞ্জিত অৰ্থৰ ওপৰত বেছি গুৰুত্ব আৰোপ কৰে, কাৰণ ব্যঞ্জিত অৰ্থটোৱেইহে ৰস-সঞ্চাৰৰ মাধ্যম। তথাপি তেওঁলোকে প্ৰকাশিত বাচ্যাৰ্থৰ প্ৰতি কেতিয়াও উদাসীন নহয় কিয়নো এই বাচ্যাৰ্থটোৰ ওপৰতে ব্যঞ্জিত অৰ্থটোও নিৰ্ভৰ কৰে। আনন্দবৰ্ধনৰ আগৰ আলোচকসকলে গুণ, ৰীতি আৰু অলঙ্কাৰৰ আৱশ্যকতা স্বীকাৰ কৰি এইবোৰেই যে কাব্যৰ শোভা বৰ্ধন কৰি তাক আনৰ গ্ৰহণীয় কৰি তোলে—এই কথাৰ ওপৰত বিশ্বাস ৰাখিছিল। আনন্দবৰ্ধনে হলে যুক্তিৰে দেখুৱাই দিলে যে গুণ, ৰীতি, অলঙ্কাৰ প্ৰভৃতিৰ যিমানেই আৱশ্যকতা নাথাকক লাগে, আচলতে এইবোৰ কাব্য-শৰীৰৰহে শোভাবৰ্ধক। কিন্তু এই আটাইবোৰৰ সংযোগ প্ৰকৃততে নিৰৰ্থক হৈ পৰে যদিহে এইবোৰ ৰস-ব্যঞ্জনাৰ সহায়ক নহয় কাৰণ ৰস হ'ল কাব্যৰ সাৰবস্তু। গুণ, ৰীতি, অলঙ্কাৰ আদিৰ আৱশ্যকতা এইখিনিতেই যে এইবোৰেই হ'ল কাব্যৰ সাৰবস্তুৰ ভিত্তিস্বৰূপ।

আনন্দবৰ্ধনে অপ্ৰকাশিত অৰ্থটো তিনিটা দিশৰপৰা চাইছে—বস্তু, অলঙ্কাৰ আৰু ৰস। যদিও তেওঁ ৰস-ধ্বনিকে শ্ৰেষ্ঠ ধ্বনি বুলি কৈ গৈছে তথাপি তেওঁ বস্তু আৰু অলঙ্কাৰ ধ্বনিকো উপেক্ষা কৰা নাই কাৰণ তেওঁ বস্তু আৰু অলঙ্কাৰ ধ্বনিযুক্ত কাব্যক কাব্য বুলি গ্ৰহণ কৰি চিত্ৰকাব্যৰ ওপৰত স্থান দিছে। সকলো ফালৰপৰা বিচাৰ কৰি চালে কবৰ মন যায় যে আনন্দবৰ্ধনৰ মনৰ পৰিধি আছিল ব্যাপক আৰু এনে ব্যাপকতাৰ কাৰণে ভালেমান কথা তেওঁ পিছৰ তত্ত্বৰ মাজত সামৰি লবলৈ সক্ষম হৈছিল।

ধ্বনিতত্ত্বৰ সাৰ্থকতা ব্যঞ্জনা-বৃত্তিৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল। এই বৃত্তিৰ সহায়ত সকলো ভাষাৰ আৰু সকলো ধৰণৰ কাব্যৰ মূল্যাঙ্কন কৰা যায়। তাৰোপৰি, সকলো উৎকৃষ্ট কাব্যৰে মাজত ধ্বন্যাৰ্থ বিচাৰিলে পোৱাও টান নহয়। কোনো ৰচনাৰ মাজত নিহিত হৈ থকা কাব্যিক আবেদন প্ৰকাশৰীতিৰ মাজেদি মূৰ্ত কৰিব নোৱাৰি। আচলতে শব্দ-সম্পদ আৰু প্ৰকাশৰীতিৰ দক্ষতাই এনে আবেদন ব্যাঞ্জিত কৰে আৰু এনে ব্যাঞ্জিত আবেদন উপলব্ধি কৰিব পাৰে অকল কাব্যজ্ঞসকলেহে। কাব্যৰ মাজত যি সূক্ষ্ম ভাব লুকাই থাকে আৰু যিটো ভাব ব্যঞ্জনা-বৃত্তিৰ সহায়ত উপলব্ধ হয় সেই ভাবটো প্ৰকৃত অৰ্থত গ্ৰহণ কৰিব পৰা লোক হ'ল সহৃদয়সকল, যিসকলৰ মন কাব্য-পাঠৰ ফলত বিকাশ-প্ৰাপ্ত হৈছে।

ধ্বনিতত্ত্বত ব্যঞ্জনা-বৃত্তিৰ দ্বাৰা অপ্ৰকাশিতক প্ৰকাশৰ যি উপায় দেখুওৱা হৈছে সি অকল সংস্কৃত সাহিত্যত নহয়, পৃথিবীৰ আন আন সাহিত্যতো তাৰ চিনাকি আছে। কাব্যৰ ক্ষেত্ৰত অৱশ্যে অকল অপ্ৰকাশিত অৰ্থ-ব্যঞ্জনাই যথেষ্ট নহয় কাৰণ ব্যঞ্জিত অৰ্থ বাচ্যাৰ্থতকৈ ৰমণীয় হোৱাৰো প্ৰয়োজন।

ধ্বনি আৰু অনুমান

কাব্যালোচনাৰ ক্ষেত্ৰত ধ্বনিতত্ত্বৰ প্ৰভাৱ গধুৰ হলেও কেইবাজনো বিশিষ্ট পণ্ডিতৰ সমৰ্থন এই তত্ত্বই লাভ কৰা নাই। আনন্দবৰ্ধনৰ ধ্বনিৰ সাদৃশ্যতে ৰাজানক কুন্তকে বক্ৰোক্তি নামৰ আন এটা তত্ত্ব উদ্ভাবন কৰিছিল। ভট্টনায়কে তেওঁৰ 'হৃদয়দৰ্পণ'ত আৰু মুকুল ভট্টই 'অভিধাবৃত্তিমাতৃকা'ত ধ্বনি-তত্ত্বৰ বিপক্ষে যুক্তি আগবঢ়াই তত্ত্বটো অপ্ৰমাণিত কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছিল। তাৰোপৰি ধনঞ্জয়ে 'দশৰূপক'ত আৰু ধনিকে দশৰূপকৰ ওপৰত লিখা 'অবলোক'ত যুক্তিসহকাৰে প্ৰমাণিত কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছিল যে কাব্যৰ অন্তৰ্নিহিত অৰ্থ বুজিবলৈ ব্যঞ্জনা নামৰ এটা বৃত্তিৰ কল্পনা কৰাৰ আৱশ্যকতা নাই কাৰণ তাৎপৰ্য-বৃত্তিয়ে ব্যঞ্জিত অৰ্থকো সামৰি লব পাৰে। কিন্তু ধ্বনিতত্ত্বৰ প্ৰধান সমালোচক হ'ল মহিম ভট্ট। তেওঁ 'ব্যক্তিবিবেক' নামৰ পুথিত ধ্বনিতত্ত্বৰ বহল সমালোচনা কৰিছে। ব্যক্তি বা ব্যঞ্জনা-বৃত্তিৰ সমালোচনামূলক পুথিখনৰ নাম হ'ল 'ব্যক্তিবিবেক'। এইখন পুথিত মহিম ভট্টই যুক্তিসহকাৰে দেখুৱাবলৈ চেষ্টা কৰিছে যে ধ্বনিৰ ধাৰণাটো অনুমানৰ সহায়ত লাভ কৰা যায় আৰু তেতিয়া হলে ব্যঞ্জনা নামৰ আন এটা বৃত্তিৰ কল্পনা কৰাৰ কোনো অৰ্থ নাই।

ধ্বনিবাদীসকলে প্ৰকাশিত আৰু ব্যঞ্জিত অৰ্থৰ সম্বন্ধটো ঘট-প্ৰদীপ-ন্যায়ৰ সাদৃশ্যৰ সহায়ত ব্যাখ্যা কৰিব খোজে। যেনেকৈ এটা কোঠাত থকা ঘটটো এটা চাকিয়ে প্ৰকাশ কৰে, তেনেকৈ অপ্ৰকাশিত অৰ্থটোকো প্ৰকাশিত অথবা বাচ্যাৰ্থটোৱে পোহৰলৈ আনে। মহিম ভট্টই এই যুক্তিটো এজন নৈয়ায়িক পণ্ডিতৰ দৰে বিশ্লেষণ কৰি মত প্ৰকাশ কৰিছে যে ধ্বনি-বাদীসকলে কোৱাৰ দৰে ঘট-প্ৰদীপৰ সাদৃশ্যৰ ৰূপত ব্যঞ্জিত অৰ্থৰ বোধ জন্মিব নোৱাৰে। ঘট আৰু চাকি, এই দুটা বস্তুৰ বোধ যুগপৎ সাধিত হয় অৰ্থাৎ এই দুয়োটা বস্তুৰে বোধ একে সময়তে হয়, কিন্তু প্ৰকাশিত আৰু

ব্যঞ্জিত অৰ্থৰ বোধৰ মাজত কিছু নহয় কিছু সময়ৰ ব্যৱধান আছে। বিভাবাদিৰ উপস্থিতি আৰু ব্যঞ্জিত ৰসৰ আস্বাদনৰ মাজত থকা সময়ৰ ব্যৱধান অৱশ্যে কম। এই কাৰণেই ইয়াক ধ্বনিবাদীসকলে অসংলক্ষ্য-ক্ৰমব্যঙ্গ্য বুলিছে। অসংলক্ষ্যক্ৰম শব্দৰ ব্যৱহাৰে এইটো স্পষ্টকৈ বুজায় যে বিভাবৰ উপস্থিতি আৰু ব্যঞ্জিত ৰসৰ ভুক্তিৰ মাজত অন্ততঃ কিছু সময়ৰ ব্যৱধান আছে। এয়ে হলে বিভাব আৰু ৰসৰ সম্বন্ধটো আধাৰ বাক্য (premise) আৰু সিদ্ধান্তৰ সম্বন্ধৰ বাহিৰে আন একো নহয়। লক্ষণাৰ ক্ষেত্ৰত অনুমানৰ প্ৰাধান্য চকুত লগা। যেতিয়া কোনোবাই কয় "কলিঙ্গ সাহসী", তেতিয়া দেখোঁতে অৰ্থ-বিৰোধ উপস্থিত হৈছে কাৰণ দেশখন সাহসী হোৱা উক্তি নিৰৰ্থক। গতিকে অনুমানৰ সহায়ত লাক্ষণিক অৰ্থ "কলিঙ্গবাসী সাহসী" আমাৰ মনত উদিত হয়।

মহিম ভট্টৰ মতে অৰ্থ দুই প্ৰকাৰৰ—মুখ্যাৰ্থ আৰু অনুমিত অৰ্থ। কে. চি. পাণ্ডেয়ে কোৱাৰ দৰে ব্যৱহাৰ আৰু পৰম্পৰাগত ৰীতিৰ প্ৰভাৱত শব্দৰ অৰ্থ নিৰূপিত হয়। এই দুটা শক্তিৰ বলত শব্দই যি অৰ্থ বহন কৰে সেই অৰ্থকে মুখ্যাৰ্থ বুলিব পাৰি। কিন্তু যি অৰ্থ ব্যৱহাৰ-প্ৰসিদ্ধি নাইবা পৰম্পৰা-গত ৰীতিৰ বলত লাভ কৰা হোৱা নাই আৰু যি অৰ্থৰ সম্বন্ধ আধাৰ বাক্যৰ লগত থকা সিদ্ধান্তৰ সম্বন্ধ-স্বৰূপ, সেই অৰ্থ হ'ল অনুমিত অৰ্থ। মুখ্যাৰ্থৰ-পৰা অনুমান কৰা আৰু অনুমিত অৰ্থৰপৰা অনুমান কৰা অৰ্থভেদে অনুমিত অৰ্থও দুই প্ৰকাৰৰ। মহিম ভট্টই লাক্ষণিক আৰু ব্যঞ্জিত দুয়ো প্ৰকাৰ অৰ্থকে অনুমিত অৰ্থৰ অন্তৰ্গত কৰিছে কাৰণ অনুমানৰ ক্ষেত্ৰ লক্ষণা নাইবা ব্যঞ্জকত্ব নাইবা এই দুয়োটাৰে সংযুক্ত ক্ষেত্ৰতকৈ বেছি বহল।[১১]

১১। "The meaning of a word is settled either by the usage among the elders or by convention. That meaning, the association of which with a word is fixed by either of the two, is the primary. But the meaning which is not connected with the word either by the usage or by convention but to which the primary meaning is related as the premises to the conclusion, is the inferable. This is of two types according as it is inferred directly from the primary meaning or inferred from the inferred meaning.

সাঙ্কেতিক অৰ্থে বহন কৰা শব্দৰ অভিধা শক্তিৰ বাহিৰে মহিম ভট্টই আন কোনো ধৰণৰ শব্দ-শক্তি স্বীকাৰ নকৰে। শব্দ এটা অকলে উচ্চাৰিত হ'লে অকল মুখ্যাৰ্থটোহে প্ৰকাশিত হয়। তেতিয়া ইয়াৰপৰা আন কোনো অৰ্থৰ অনুমান সম্ভৱ নহয়। অকল শব্দৰ অৰ্থৰপৰাহে অনুমান হ'ব পাৰে। গতিকে শব্দৰ একেটাই মাথোন শক্তি থাকে। ধ্বনিবাদীসকলে কয় যে শব্দৰ লক্ষণা আৰু ব্যঞ্জনা নামৰ আন দুটা শক্তি আছে। মহিম ভট্টৰ দৃষ্টিত এইটো ভুল ; কাৰণ তেওঁৰ মতে শব্দৰ অভিধা শক্তিত বাহিৰে আন শক্তি নাই। তাৰোপৰি, একেটা আধাৰৰপৰা উদ্ভৱ হোৱা শক্তিবোৰ প্ৰত্যেকেই স্বতন্ত্ৰ। এই শক্তিবোৰে যুগপৎ কাৰ্য কৰে। উদাহৰণ স্বৰূপে আমি জুইৰ দাহিকা আৰু জ্বলন শক্তিৰ কথা কব পাৰোঁ। ধ্বনিবাদীসকলে স্বীকৃতি দিয়া শক্তিসমূহে হ'লে কিছু সময়ৰ ব্যৱধান নোহোৱাকৈ কাৰ্য কৰা দেখা নাযায়। তেওঁলোকে কোৱা ব্যঞ্জিত অৰ্থটো বাচ্যাৰ্থ-বোধৰ পিছতহে প্ৰকাশিত হয়। এইটোৱেই প্ৰমাণ কৰে যে অভিধাত বাহিৰে আন শক্তি দুটাৰ আধাৰ শব্দটো নহৈ আন কিবা হ'ব লাগিব।

'ব্যক্তিবিবেক'ৰ ৰচক মহিম ভট্টৰ মতে অৰ্থ দুই ধৰণৰ হ'ব পাৰে—বাচ্যাৰ্থ নাইবা অভিধেয় অৰ্থ আৰু অনুমান-লব্ধ অৰ্থ। তথাকথিত লক্ষণা আৰু তাৎপৰ্য শক্তি দুটাক অনুমান-কাৰ্যলৈ আগবঢ়াই দিয়া শক্তিৰ অন্তৰ্গত কৰা যায়। "গঙ্গায়াং ঘোষঃ" বাক্যটোৰপৰা গাওঁখন যে গঙ্গাৰ পাৰত আছে—এই অৰ্থ লক্ষণা-বৃত্তিৰ সহায়ত লাভ কৰা হোৱা নাই, এই অৰ্থ অনুমিত অৰ্থহে। প্ৰবহমান সোঁতৰ ওপৰত গাওঁ এখন থাকিব নোৱাৰে। গঙ্গাৰ সোঁত আৰু ইয়াৰ পাৰ অবিচ্ছেদ্য ভাবে সংলগ্ন আৰু এনে ঘনিষ্ঠ সংলগ্নতাৰ কাৰণে যেতিয়া দেখা গ'ল যে গাওঁখনৰ অবস্থিতিৰ লগত গঙ্গাৰ সোঁত প্ৰযোজ্য নহয়, তেতিয়া অনুমানৰ যোগেদি গঙ্গাৰ পাৰৰ ধাৰণা মনলৈ আহিল আৰু বাক্যটোও সঙ্গত হ'ল। গাওঁখনত অনুভৱ কৰা শীতলতা আৰু ইয়াৰ

Mahima Bhatta includes both the secondary and the suggestible meanings in the inferable, because the sphere of inference is wider than that of *Lakṣaṇā* or *Vyañjakatva* or both taken together."

—*Comparative Aesthetics*, Vol I

পবিত্ৰতা প্ৰভৃতি ধাৰণাবোৰ ব্যঞ্জনা-বৃত্তিৰদ্বাৰা সাধিত হৈছে বুলি ধ্বনিবাদী-সকলে কয় কিন্তু মহিম ভট্টৰ মতে এইবোৰ ধাৰণাও অনুমানলব্ধহে।

মহিম ভট্টই কয় যে এটা কথাৰ প্ৰকাশ দুই ৰকমে হ'ব পাৰে, শব্দৰ যোগেদি আৰু বাক্যৰ যোগেদি। পদৰ যোগেদি যিটো প্ৰকাশ হয় সেইটো অভিধা শক্তিৰ মাধ্যমত হোৱা প্ৰকাশ। শব্দৰ একমাত্ৰ এইটো শক্তিয়েই আছে। অনুমানৰ সহায়ত শব্দৰ অৰ্থ গ্ৰহণ সম্ভৱ নহয় কাৰণ শব্দটো এটা স্বয়ং-সম্পূৰ্ণ গোট আৰু ইয়াক আধাৰ বাক্য আৰু সিদ্ধান্তৰ ৰূপত ভাগ কৰা নাযায়। এটা বাক্যৰ অৰ্থ হ'লে অভিধা আৰু অনুমান শক্তি দুয়োটাৰেপৰা পাব পাৰি। গতিকে অৰ্থ দুই প্ৰকাৰৰ মাথোন আছে। ইয়াৰে এটা হ'ল বাচ্যাৰ্থ আৰু আনটো অনুমেয় অৰ্থ।

"এটা বাক্যৰ দুটা ভাগ আছে—উদ্দেশ্য আৰু বিধেয়। কিছুমান বাক্যত বিধেয়টো স্বয়ং-প্ৰমাণিত বস্তু আৰু ইয়াৰ বাবে কোনো যুক্তিৰ বিচাৰ নালাগে। আন কিছুমান বাক্যত হ'লে বিধেয়টো কোনো প্ৰতিষ্ঠিত বস্তু নহয়। এই বাবে এই অংশটোত যুক্তিৰ বিচাৰ আৱশ্যক হৈ পৰে। এই দুই শ্ৰেণীৰ বাক্যৰ ভিতৰত প্ৰথম শ্ৰেণীটোত বস্তুৰ সাধাৰণ বৰ্ণনা মাথোন থাকে কিন্তু দ্বিতীয় শ্ৰেণীটোত উদ্দেশ্য আৰু বিধেয়ৰ সম্বন্ধটো আধাৰ বাক্য আৰু সিদ্ধান্তৰ সম্বন্ধৰ সদৃশ। ইয়াত উদ্দেশ্যৰ বোধৰপৰা বিধেয়ৰ বোধো জন্মে কাৰণ এই দুটাৰ সংযোগ অবিচ্ছিন্ন।[১২] "অস্ত্যুত্তৰস্যাং দিশি দেবতাত্মা হিমালয়ো নাম নগাধিৰাজঃ।" (উত্তৰ দিশত দেৱতাত্মা হিমালয় নামে নগাধিৰাজ (পৰ্বত-ৰাজ) আছে।) এই বাক্যটো এটা বস্তু-বৰ্ণনাৰ বাহিৰে আন একো নহয়। আন কিছুমান বাক্যত হ'লে কাৰ্য-কাৰণ সম্বন্ধ বিচাৰি উলিয়াব পাৰি আৰু এনে সম্বন্ধটোয়ে আধাৰ বাক্য আৰু সিদ্ধান্তৰ মাজত

১২। "In the first type of these two categories of propositions a bare statement of fact is made, while in the second type, the subject and the predicate stand in the relation of premises and conclusion, the knowledge of the former leading to comprehension of the latter, with which it is associated inseparably."

—*Literary Criticism in Ancient India*, Ch. VI

থকা সম্বন্ধৰ ৰূপ লয়। ধ্বনিবাদীসকলে তলত দিয়া শ্লোকটো ব্যঞ্জিত অৰ্থ বহন কৰা দৃষ্টান্ত স্বৰূপে ব্যৱহাৰ কৰিছে।

সুবৰ্ণপুষ্পাং পৃথিবীং চিন্বন্তি পুৰুষস্ত্ৰয়াঃ।
শূৰশ্চ, কৃতবিদ্যশ্চ, যশ্চ জানাতি সেৱিতুম্॥

সাহসী, কৃতবিদ্য আৰু সেৱা কৰিবলৈ জনা লোকসকলে পৃথিৱীৰ সুবৰ্ণ-পুষ্প ছিঙিব পাৰে।

ইয়াত বাচ্যাৰ্থই ব্যঞ্জিত কৰা অৰ্থ হ'ল যে সাহসী, নিপুণ আৰু সেৱা-কৰিব জনা লোকেই মাথোন এই পৃথিবীত সমৃদ্ধিশালী হ'ব পাৰে। এই অৰ্থটো পাবলৈ ব্যঞ্জনা বোলা এটা স্বতন্ত্ৰ বৃত্তিৰ কল্পনা অনাৱশ্যক কাৰণ যুক্তিৰ বিচাৰৰ সহায়ত এই অৰ্থটো সহজে পাব পাৰি। প্ৰকাশিত ভাবটোৰ-পৰা অপ্ৰকাশিত অৰ্থটো অনুমানৰ সহায়ত লাভ কৰা যায়। ধ্বনিৰ দৃষ্টান্ত স্বৰূপে সাধাৰণতে উদ্ধৃত কৰা আন এটা শ্লোকৰ বিচাৰ কৰি চাওঁ।

এবং বাদিনি দেৱৰ্ষৌ-পাৰ্শ্বেপিতুৰধোমুখী।
লীলাকমল পত্ৰানি গণয়ামাস পাৰ্বতী॥

দেৱৰ্ষিয়ে এনেকৈ কোৱাত পিতাকৰ ওচৰত থকা পাৰ্বতীয়ে অধোমুখী হৈ খেলি থকা পদুমৰ পাহিবোৰ গণিব ধৰিলে।

এই শ্লোকটো হ'ল প্ৰকাশিত এটা অৰ্থৰপৰা অনুমানৰ সহায়ত অপ্ৰকাশিত অৰ্থাগমৰ এটা দৃষ্টান্ত। পাৰ্বতীয়ে তলমূৰ কৰা আৰু পদুম-পাহি গণনা কৰা কাৰ্যৰপৰা এইটো অনুমান কৰা হৈছে যে তেওঁ নিজৰ অনুভূতি লুকাই ৰাখিব খুজিছে আৰু দেৱৰ্ষিৰ কথা শুনি লাজ পাইছে। অনুমেয় এই অৰ্থৰপৰা আন অনুমেয় অৰ্থৰো বোধ জন্মে যে পাৰ্বতীয়ে প্ৰকৃততে শিৱক ভাল পাইছিল নহ'লে তেওঁ তেনে আচৰণ কৰাৰ কোনো কাৰণ নাছিল।

অনুমানৰ ক্ষেত্ৰত সদায় এটা সময়ৰ ক্ৰম আছে। আধাৰ বাক্য আৰু সিদ্ধান্তৰ মাজত এনে এটা ক্ৰম দেখিবলৈ পোৱা যায়। ধ্বনিবাদীসকলে বস্তুধ্বনি আৰু অলঙ্কাৰ-ধ্বনিৰ ক্ষেত্ৰত এনে এটা ক্ৰম স্বীকাৰ কৰে কিন্তু ৰসধ্বনিৰ ক্ষেত্ৰত তেওঁলোকে কয় যে এনে এটা সময়ৰ ক্ৰম প্ৰত্যক্ষ কৰা নাযায়। তেওঁলোকৰ মতে বিভাবাদিৰ অবগতি আৰু ৰসাস্বাদনৰ মাজত কোনো সময়ৰ ক্ৰম প্ৰত্যক্ষ কৰা নাযায়। এইটো হোৱাৰ কাৰণে ব্যঞ্জনা-

বৃত্তিৰ সহায়ত যিটো অৰ্থ পোৱা যায় সেই অৰ্থটো অনুমানলব্ধ হব নোৱাৰে কাৰণ অনুমানৰ ক্ষেত্ৰত সদায় এই সময়ৰ ক্ৰমটো পৰিলক্ষিত হয়। কিন্তু মহিম ভট্টই কয় যে অসংলক্ষ্যক্ৰমব্যঙ্গ্যৰ ক্ষেত্ৰতো সময়ৰ ক্ৰম এটা আছে; গতিকে এইটোকো অনুমানৰ অন্তৰ্ভুক্ত কৰা যায়। ডঃ ৰমাৰঞ্জন মুখাৰ্জীৰ মতে মহিম ভট্টই বিবেচনা কৰে যে ভ্ৰান্ত ধাৰণাৰ বশবৰ্তী হৈ ধ্বনিবাদী-সকলে প্ৰকাশিত বিভাব, অনুভাব, ব্যভিচাৰিভাব আৰু অপ্ৰকাশিত ৰসৰ মাজত, ঘট-প্ৰদীপ-ন্যায়ৰ ভেটিত ব্যঙ্গ-ব্যঞ্জক ভাবৰ সম্বন্ধ দেখিবলৈ পাইছে। গতিকে ব্যঙ্গ-ব্যঞ্জক ভাবটোৱেই ভ্ৰান্ত জ্ঞানৰপৰা উদ্ভৱ হোৱাৰ কাৰণে ব্যঙ্গ্যাৰ্থ এটা কল্পিত সাধু আৰু বস্তু, অলঙ্কাৰ আৰু ৰসৰ লগত সংযোগ কৰা ধ্বনিও একে পৰ্যায়ৰ বস্তু। ৰসধ্বনি বোলা কথাটোকো, যিটোৱে অনুমেয় ৰসকে বুজায়, সেইটোকো অভিধেয় অৰ্থত গ্ৰহণ কৰিব নালাগে কাৰণ ব্যঞ্জনাৰ সহায়ত কোনো ৰসৰ প্ৰকাশ নহয় আৰু এনে এটা বৃত্তিৰ অস্তিত্বও নাই।[১৩]

মহিম ভট্টৰ মতে ৰসধ্বনি শব্দটো ৰসাস্বাদনৰ লগত সংযোগ হৈ থকা আনন্দৰ ভাবটো বুজোৱাৰ অৰ্থে ৰূপকৰ ৰূপত ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। এইটো স্বীকৃত হৈছে যে কাব্যৰপৰা পোৱা আনন্দ আন আন দিশৰপৰা পোৱা আনন্দৰ দৰে লৌকিক নহয়। কিন্তু এই অলৌকিক আনন্দও অনুমান-লব্ধ

১৩। "The false notion, Mahima Bhaṭṭa considers, leads the Dhvanivādins to posit the relation of suggestor and suggested (*Vyaṅgya-Vyañjakabhāva*) between the expressed excitants, ensuents and accessories, on the one hand, and the unexpressed emotional mood on the other, on the basis of *ghaṭa-pradīpa-Nyāya.* Thus *Vyaṅgya-Vyañjakabhāva* itself being the product of an erroneous knowledge, *vyaṅgyārtha* is a myth, and so is the designation *dhvani* added to *vastu*, *alaṃkāra* and *rasa.* The expression *rasa-dhvani* used to denote an inferred emotional mood is not to be taken literally, inasmuch as, no mood can be brought into light through suggestion—a function that does not exist at all.

Literary Criticism in Ancient India, Ch. VI

ৰসৰপৰা উদ্ভব হোৱা আনন্দহে। ইয়াতেই এটা প্ৰশ্নৰ উদয় হয়। যদি ৰস অনুমান-লব্ধই হ'লহেঁতেন, তেন্তে তাৰ আনন্দও হ'লহেঁতেন ক্ষণিক, কাৰণ অনুমানৰ যোগেদি পোৱা জ্ঞানৰপৰা উদ্ভৱ হোৱা আনন্দ বেছি সময় স্থায়ী হোৱাৰ যুক্তি নাই। কিন্তু ৰসাস্বাদনৰ আনন্দ নাট্যাভিনয় চলি থকা নাইবা কাব্য পাঠ কৰি থকা সময়লৈকে অনুভূত হৈ থাকে। এনে প্ৰশ্নৰ উত্তৰত মহিম ভট্টই কয় যে কাব্যপাঠৰপৰা পোৱা আনন্দ এলানী অনুমানৰপৰা পোৱা আনন্দ আৰু এইবাবে ই ক্ষণস্থায়ী নহয়। কিন্তু মহিম ভট্টৰ যুক্তি গ্ৰহণযোগ্য নহয় কাৰণ কাব্যৰপৰা পোৱা আনন্দ যদি এলানী অনুমানৰ-পৰাই লাভ হয় বুলি ধৰা যায় তেন্তে কব লাগিব যে সক্ৰিয় বৌদ্ধিক প্ৰক্ৰিয়াৰ সহাযতে ৰসাস্বাদন সম্ভৱ হয় আৰু তেতিয়া উপলব্ধ আনন্দও সম্পূৰ্ণৰূপে ব্যক্তিগত হৈ পৰে। কিন্তু নন্দনতাত্ত্বিক আনন্দ নিৰাসক্ত আনন্দ আৰু ইয়াৰ ভুক্তিও নৈৰ্ব্যক্তিক অৱস্থাৰ ভুক্তিহে। অনুমান প্ৰমাণ কাৰ্যৰ মাজত থাকে সক্ৰিয় প্ৰচেষ্টা আৰু এনে কাৰ্যৰপৰা উদ্ভৱ হোৱা আনন্দও সম্পূৰ্ণৰূপে ব্যক্তিগত আনন্দ। এইটো সকলোৱে স্বীকাৰ কৰে যে বিভাবাদিৰ প্ৰত্যক্ষীকৰণৰ যোগেদি পোৱা আনন্দ আৰু বৌদ্ধিক প্ৰচেষ্টাৰ ফলত লাভ কৰা আনন্দ একে পৰ্যায়ৰ নহয় কাৰণ প্ৰথম শ্ৰেণীৰ আনন্দ অলৌকিক আৰু দ্বিতীয় শ্ৰেণীৰ আনন্দ লৌকিক।

ধ্বনিবাদী আলঙ্কাৰিকসকলে কয় যে বিভাব, অনুভাব আৰু ব্যভিচাৰি-ভাবৰ জ্ঞান আৰু ৰসৰ আস্বাদ দুয়োটাই যুগপৎ সাধিত হয় আৰু বিভাবাদিৰ জ্ঞান আৰু ৰসাস্বাদনৰ মাজত কোনো বস্তুৱেই নাথাকে। ৰসাস্বাদনৰ প্ৰক্ৰিয়াটো বুজোৱাৰ অৰ্থে ঘট-প্ৰদীপৰ দৃষ্টান্তটো তেওঁলোক দাঙি ধৰিছে। অন্ধকাৰ কোঠাটোলৈ প্ৰদীপটো নিয়াৰ লগে লগেই ঘটটো প্ৰকাশিত হয়। এই প্ৰকাশ যুগপৎ সাধিত হয়। ঠিক একেদৰেই বিভাবাদিৰ জ্ঞান আৰু ব্যঞ্জিত ৰসৰ ভুক্তি একে সময়তে উপস্থিত হয়। আপত্তি দৰ্শাই মহিম ভট্টই কয় যে বিভাবাদিৰ উপস্থিতি আৰু ৰসৰ আস্বাদনৰ মাজত কিছু নহয় কিছু সময়ৰ ব্যৱধান আছে আৰু এই কথাটো প্ৰমাণিত হয় ধ্বনিবাদীসকলে ব্যৱহাৰ কৰা অসংলক্ষ্যক্ৰমব্যঙ্গ্য শব্দটোৰপৰা; কিন্তু মহিম ভট্টৰ যুক্তি তত্ত্বীয় দিশৰপৰা শুদ্ধ হলেও ব্যৱহাৰিক দিশত সি প্ৰযোজ্য নহয়। ধ্বনিবাদীসকলেও স্বীকাৰ কৰে যে বিভাবাদিৰ জ্ঞান আৰু অনুভূত ৰসৰ আস্বাদনৰ মাজত

সময়ৰ সামান্য ব্যৱধান থকা বুলি তত্ত্বীয় দিশৰপৰা যুক্তি আগবঢ়াব পাৰি কিন্তু ব্যৱহাৰিক দৃষ্টিভঙ্গীৰপৰা এই ব্যৱধান অনুভূত নহয়। গতিকে ব্যৱহাৰিক দিশৰপৰা চালে এই ব্যৱধান নাই বুলিয়েই কব পাৰি কাৰণ ৰসাস্বাদৰ অভিজ্ঞতা এটা ব্যৱহাৰিক অভিজ্ঞতা। গতিকে দেখা যায় যে মহিম ভট্টৰ আপত্তিয়ে ৰস অনুমান-লব্ধ অভিজ্ঞতা বুলি প্ৰমাণ নকৰে। ধ্বনিবাদীসকলে উল্লেখ কৰা ঘট-প্ৰদীপৰ দৃষ্টান্তও ৰস-ব্যঞ্জনাৰ প্ৰতীকৰূপে গ্ৰহণ কৰাত কোনো বাধা থাকিব নোৱাৰে। তাৰোপৰি, এই দৃষ্টান্তটোৱে বাচ্য আৰু ব্যঞ্জিত অৰ্থৰ সম্বন্ধটো স্পষ্ট ৰূপত দেখুৱাই দিয়ে। ঘটটো প্ৰকাশ কৰাৰ পিছত প্ৰদীপটো নোহোৱা নহয়। এনেদৰে ব্যঙ্গ্যাৰ্থৰ বোধ হোৱাৰ পিছত বাচ্যাৰ্থটোও নোহোৱা নহয়। প্ৰদীপ আৰু ঘট যেনেকৈ এটাই আনটোক প্ৰকাশ কৰিলেও একেলগে থাকে, তেনেকৈ ব্যচ্যাৰ্থই ব্যঞ্জিত অৰ্থ প্ৰকাশ কৰিলেও দুয়োটাৰ কোনোটোৱে আঁতৰি নোযোৱাকৈ একেলগে থাকিব পাৰে।

মহিম ভট্টৰ যুক্তিৰ বিপক্ষে আন এটা কথা কব পাৰি যে আন অনুভূতিৰ পৰা লাভ কৰা জ্ঞান সদায় আনন্দদায়ক নহব পাৰে কিন্তু কাব্যৰপৰা পোৱা অভিজ্ঞতা সদায় আনন্দদায়ক। ইয়াৰ উত্তৰত মহিম ভট্টই কয় যে লৌকিক জগতৰ মানুহৰ অনুভূতি আৰু কাব্যাদিত চিত্ৰিত কৃত্ৰিম বিভাবৰ অনুভূতিৰ মাজত পাৰ্থক্য আছে। এই কৃত্ৰিম বিভাববোৰৰ অনুভূতিৰ মাজত এক প্ৰকাৰ ৰমণীয়তাও আছে। গতিকে অলৌকিক বিভাবাদিৰপৰা অনুমান কৰা ৰসৰ অনিৰ্বচনীয় স্বৰ্গীয় আনন্দ-দানৰ ক্ষমতা স্বীকাৰ কৰা যায়। বিভাববোৰ লৌকিক কাৰণৰপৰা পৃথক হোৱা হেতুকে লৌকিক কাৰণৰ লগত সেইবোৰৰ তুলনা নহয়। নাট্যাভিনয় আৰু কাব্যাদি পাঠৰপৰা অপ্ৰাকৃত ৰসৰ অনুমান কৰা অভ্যাস আমাৰ আছে। গতিকে এইবোৰৰপৰা অনুমান-লব্ধ ৰসাস্বাদনৰ যি আনন্দ আমি পাওঁ সেই আনন্দ লৌকিক কাৰণৰপৰা উদ্ভৱ হোৱা আনন্দৰপৰা বেলেগ।

ডঃ পাণ্ডেয়ে মহিম ভট্টৰ যুক্তি এনেদৰে উপস্থাপিত কৰিছে। কাব্যাদিত যিবোৰ বিভাব বুলি কোৱা হয় সেইবোৰ লৌকিক জগতত দেখা পোৱা কাৰণৰপৰা স্পষ্ট ৰূপত বেলেগ। লৌকিক জগতত দেখা পোৱা কাৰণবোৰ বাস্তব কিন্তু বিভাববোৰ হ'ল আৰ্টৰ সৃষ্টি। কাৰণবোৰৰ সম্পৰ্ক জীৱনৰ বাস্তব অভিজ্ঞতাৰ লগত, কিন্তু বিভাবাদিৰ অভিজ্ঞতা লাভ হয় নন্দনতাত্ত্বিক

স্তৰত। কাৰণ আৰু বিভাবৰ মাজত কোনো সম্পৰ্ক নাই কিয়নো দুয়োটাৰে ক্ষেত্ৰ বেলেগ বেলেগ। আৰ্টৰ দ্বাৰা সৃষ্ট হোৱা পৰিস্থিতি অবাস্তব; গতিকে ইয়াৰপৰা যি স্থায়ী ভাবৰ অনুমান কৰা হয় সেই স্থায়ী ভাবকো অবাস্তব বুলি কোৱা যায়। কিন্তু যেহেতু ৰসচৰ্বনকাৰী লোক ব্যৱহাৰিক বিচাৰ-মুক্ত, সেইহেতুকে তেওঁ অনুমানলব্ধ বস্তুটোৰ সত্যাসত্য নিৰূপণ কৰিবলৈ আগ নাবাঢ়ে কাৰণ নন্দনতাত্ত্বিক দিশৰপৰা এনে প্ৰচেষ্টা নিৰৰ্থক। লৌকিক ক্ষেত্ৰৰ অনুমান আৰু নন্দনতাত্ত্বিক স্তৰৰ অনুমানৰ মাজত থকা এই প্ৰভেদৰ কাৰণে অনুমানলব্ধ বস্তুটোক অনুমিয়মান বা অনুমেয় বোলাৰ সলনি, প্ৰতীয়মান বা গম্য বোলা হৈছে।[১৪]

ৰসাস্বাদৰ তুৰীয় আনন্দৰ যৌক্তিক ব্যাখ্যাৰ মাজত অনুভূতিৰ বাস্তবতা আৰু অবাস্তবতাৰ প্ৰশ্নৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিয়া হৈছে। কিন্তু মহিম ভট্টৰ যুক্তিয়ে আচলতে কি কাৰণে বাহ্য-জগতৰ অনুভূতিৰপৰা কৰা অনুমানৰ মাজত আনন্দ, নিৰানন্দ, ক্ৰোধ, ঘৃণা প্ৰভৃতি জড়িত হৈ থাকে আৰু আৰ্টত সৃষ্ট হোৱা বিভাবাদিৰপৰা পৰম আনন্দ লাভ কৰা যায়—এই কথাৰ

১৪। "What are called *vibhavas* etc. in the context of aesthetics are distinct from what are known as causes etc. at the empirical level. The latter are real; but the former are mere products of arts. The latter are to be met with at the empirical level but the former are experienced at the aesthetic level only. They are essentially different from one another and have their distinct spheres. From the situation which is a product of an art and therefore, unreal, the basic mental state that is inferred may be spoken of as unreal. But as the aesthete is free from practical attitude, he does not proceed to ascertain the true nature of the inferred, i.e., whether it is real or unreal. For such an effort is altogether useless from the aesthetic point of view. It is just to emphasise this distinction of the inference at the aesthetic level from that at the empirical that the inferred is called *Pratiamāna* or *Gamya* rather than *Anumiyamāna* or *Anumeya*". —*Comparative Aesthetics*, Vol. I, Ch. VI

বিশ্বাসযোগ্য ব্যাখ্যা দিবলৈ সক্ষম নহ'ল। অলৌকিক বিভাববোৰ লৌকিক কাৰণৰপৰা পৃথক আৰু এই বাবে এইবোৰে অলৌকিক আনন্দ দিয়া বুলি কৰা স্বীকাৰোক্তিয়ে এই তত্ত্বালোচকজনৰ মত দৃঢ় ভেটিত প্ৰতিষ্ঠা কৰিব নোৱাৰিলে, কাৰণ তেতিয়া হ'লে বিভাবাদিৰ কাব্যসুলভ উপস্থাপন নহলেও তাৰপৰা কাব্যানন্দ লাভ হব বুলি মানি লব লাগিব।

আন দৃষ্টিভঙ্গীৰপৰাও মহিম ভট্টই ধ্বনিতত্ত্বৰ সমালোচনা নকৰাকৈ থকা নাই। আনন্দবৰ্ধনে দিয়া ধ্বনিৰ সূত্ৰটোকো তেওঁ চোকা ভাষাৰে সমালোচনা কৰিছে। ধ্বনিৰ সূত্ৰটো হ'ল—

যত্ৰাৰ্থঃ শব্দো বা তমৰ্থমুপসৰ্জনীকৃতস্বাৰ্থৌ।
ব্যঙ্‌ক্তঃ কাব্যবিশেষঃ স ধ্বনিৰিতি সূৰিভিঃ কথিতঃ॥

যি কাব্যত শব্দ বা তাৰ অৰ্থই নিজকে অপ্ৰধান কৰি অন্তৰ্নিহিত প্ৰতীয়মান অৰ্থ ব্যক্ত কৰে সেই কাব্যকে ধ্বনি কাব্য বোলা হয়।

ওপৰত দিয়া এই সূত্ৰটো মহিম ভট্টই পৰীক্ষা কৰি ইয়াৰ মাজত থকা দহোটা দোষৰ উল্লেখ কৰিছে। এই শ্লোকত ব্যৱহৃত হোৱা কোনোটো শব্দয়েই মহিম ভট্টৰ তীব্ৰ সমালোচনাৰ আঁতৰত থাকিব পৰা নাই। এই বাদানুবাদৰ বহল আলোচনা সাধাৰণ পাঠকৰ কাৰণে তেনে আৱশ্যকীয় নহব বুলি ভাবি এই আলোচনাৰপৰা আঁতৰত থাকিলোঁ।

যুক্তি প্ৰদৰ্শনৰ ক্ষেত্ৰত মহিম ভট্টই যথেষ্ট পাৰদৰ্শিতাৰ পৰিচয় দিছে। বিভিন্ন শাস্ত্ৰৰ জ্ঞান-আহৰণৰ দিশতো তেওঁৰ স্থান উচ্চ। যদিও ধ্বনিতত্ত্বৰ আলোচনা-প্ৰসঙ্গত তেওঁৰ মন্তব্য ক'তো ক'তো কঠোৰ, তথাপি ধ্বন্যালোক পুথিৰ ৰচকৰ প্ৰতি তেওঁৰ গভীৰ শ্ৰদ্ধা থকাৰ চিন পোৱা যায়। আনন্দবৰ্ধনৰ দৰে তেৱোঁ ৰসকেই কাব্যৰ সাৰ বুলি কয়। গতিকে দেখা যায় যে মহিম ভট্টৰ প্ৰতিভা আৰু শাস্ত্ৰজ্ঞান থকা সত্বেও কাব্যৰ স্বৰূপ নিৰ্ণয়ৰ দিশত কোনো চকুত লগা বৰঙনি যোগাব নোৱাৰিলে। ৰুয্যকে 'ব্যক্তিবিবেক'ৰ এটা টীকা লিখা বুলি প্ৰসিদ্ধি আছে কিন্তু এই টীকাকাৰজনেও মহিম ভট্টৰ যুক্তিৰ বিৰুদ্ধে মত প্ৰকাশ কৰি ধ্বনিতত্ত্বৰ প্ৰতি সমৰ্থন আগবঢ়াইছে। মহিম ভট্টৰ পৰবৰ্তী কালত খ্যাতি লাভ কৰা সৰহ ভাগ আলঙ্কাৰিকেই ধ্বনিতত্ত্বৰ সিদ্ধান্ত বিনাবাক্যব্যয়ে মানি লৈছে। আনহাতে মহিম ভট্টই ব্যঞ্জনা-বৃত্তিৰ বিপক্ষে যিবোৰ যুক্তি-তৰ্কৰ অৱতাৰণা কৰিছিল, সেইবোৰ গ্ৰহণ কৰিবলৈ

কোনো কৃতবিদ্য সমালোচক আগবাঢ়ি নাহিল। ইয়াৰ কাৰণ এয়ে যে মহিম ভট্টই কাব্যৰ মৌলিক সমস্যা আলোচনাৰ দিশত কোনো চকুত-লগা বৰঙনি আগবঢ়াব নোৱাৰিলে। ডঃ সুশীল কুমাৰ দে'ৰ মতে পৰবৰ্তী কালত মহিম ভট্টৰ পুথি 'ব্যক্তিবিবেক' বিস্মৃতিৰ গৰ্ভত লুকাই পৰাৰ প্ৰধান কাৰণ হ'ল এয়ে যে এই পুথিখনে ধ্বনিকাৰ আৰু আনন্দবৰ্ধনে উপস্থাপিত কৰা শক্তিশালী তত্ত্বটোৰ বিপক্ষে মাত মাতিছিল, যি তত্ত্বটোৱে সাৰ্থক সমালোচকসকলক সহজে আকৰ্ষণ কৰিব পাৰিছিল।[১৫] পিছৰ কালত কেৱল সমালোচনা কৰাৰ অৰ্থেহে 'বক্ৰোক্তিজীৱিত'ৰ দৰে 'ব্যক্তিবিবেক'ৰপৰাও উদ্ধৃতি দিয়া দেখা গৈছিল।

১৫। "The chief reason why his book was forgotten in later times and was cited only to be condemned—a fact which it shared with *Vakroktijivita* of *Kuntaka*—was that it fitted itself against the more formidable theory of the *Dhvanikāra* and *Ānadavardhana* which was destined to supersede it by attracting away the best thinkers of later times."

—*History of Sanskrit Poetics*, Vol. II Ch. VI

একাদশ অধ্যায়

বক্রোক্তি

ভামহৰ দিনৰেপৰা বক্রোক্তিৰ ধাৰণা সুধীসমাজৰ মাজত প্রচলিত হৈ আছিল। ডঃ ৰাঘবনে হ'লে বক্রোক্তিৰ ধাৰণা ভামহ আৰু দণ্ডীৰ পূৰ্ববৰ্তী কালৰপৰা প্রচলিত হৈ আছিল বুলি ভাবে। এনেকৈ ভবাৰ যুক্তি হ'ল এয়ে যে এই দুয়োজন লেখকেই বক্রোক্তিৰ বিশদ ব্যাখ্যা দিয়াৰ আৱশ্যকতা অনুভব কৰা নাই। ভামহৰ দৃষ্টিত বক্রোক্তিয়ে সাধাৰণভাৱে অলঙ্কাৰবোৰকহে সামৰি লয় (বাচাং বক্রার্থশব্দোক্তিৰলঙ্কার্য কল্পতে)। প্রকাশভঙ্গীৰ সৌন্দৰ্য-বৰ্ধনৰ কাৰণে বক্রোক্তিৰ আৱশ্যক বুলি তেওঁ ভাবে। ডঃ সুশীলকুমাৰ দে-ই কব খোজে যে ভামহে বক্রোক্তি শব্দৰ অৰ্থ কাব্যৰ গুণ আৰু অলঙ্কাৰৰ মাজতে সীমিত কৰা নাই কিন্তু ইয়াৰ অতিৰিক্ত সৌন্দৰ্যৰ ধাৰণাও তেওঁৰ মনত আছে। ইয়াতেই ৰুদ্রট আৰু তেওঁৰ পিছৰ কালৰ লেখকসকলৰ লগত তেওঁৰ দৃষ্টিভঙ্গীৰ পাৰ্থক্য চকুত পৰে। ভামহে ক'তো বক্রোক্তিৰ সূত্র দিয়া নাই। 'কাব্যালঙ্কাৰ'ৰ সপ্তম অধ্যায়ত অতিশয়োক্তি অলঙ্কাৰৰ আলোচনা-প্রসঙ্গত তেওঁ "সৈষা সৰ্বৈব বক্রোক্তি:" বুলি এটা বাক্য লিখিছে। ইয়াৰপৰা এইটো ধৰি লব পাৰি যে তেওঁ অতিশয়োক্তি আৰু আন অলঙ্কাৰবোৰ বক্রোক্তিৰ অন্তৰ্গত কৰিছে। 'কাব্যালঙ্কাৰ' পুথিখনৰ ক'তো তেওঁ বক্রোক্তিক এটা অলঙ্কাৰ হিচাপে ধৰা নাই। ইয়াৰপৰা এনে এটা সিদ্ধান্তত উপনীত হব পাৰি যে ভামহৰ দৃষ্টিত বক্রোক্তি এনে একপ্রকাৰ প্রকাশভঙ্গী যি ভঙ্গীয়ে আন সকলো ধৰণৰ ৰচনাৰপৰা কাব্যক বেলেগকৈ দেখুৱায়। গতিকে কাব্যৰ কাৰণে বক্রোক্তি একপ্রকাৰ অপৰিহাৰ্য উপাদান আৰু এনে আবেদনক্ষম ৰচনাৰীতিৰ অবিহনে কোনো কাব্যই কাব্য নামৰ উপযুক্ত নহয়। ভামহে হেতু, সূক্ষ্ম আৰু লেশক অলঙ্কাৰ বুলি গ্রহণ কৰা নাই কাৰণ এইবোৰৰ মাজত কোনো বক্রতা নাই। বক্রোক্তি হ'ল কাব্যৰ অপৰিহাৰ্য উপাদান। ইয়ে কাব্যিক ভঙ্গীৰ বৈশিষ্ট্য নিৰূপিত কৰে।

ভামহে কয় যে বক্ৰোক্তি নাথাকিলে আমি কাব্যৰ সলনি নীৰস বৰ্ণনাহে পাওঁ।[১]

গতোঽস্তমৰ্কো ভাতীন্দুঃ যান্তি বাসায় পক্ষিণঃ।
ইত্যেবমাদি কিং কাব্যম্? বাৰ্তামেনাং প্ৰচক্ষতে॥

ভামহে বাৰ্তা আৰু বক্ৰোক্তিৰ মাজত এটা স্পষ্ট সীমাৰেখা টানিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। বাৰ্তা হ'ল পোনপটীয়া খবৰ। সূৰ্য উদয় হৈছে, চন্দ্ৰ অস্ত গৈছে প্ৰভৃতি বাক্যবোৰ বাৰ্তাবাহক। এইবোৰৰ মাজত কাব্যিকতাৰ স্পৰ্শ নাই। কিন্তু কাব্যিক অভিব্যঞ্জনাৰ মাজত হলে সদায় একপ্ৰকাৰ আবেদন আৰু বক্ৰতা নিহিত হৈ থাকে; গতিকে এনে অভিব্যঞ্জনা সদায় বাৰ্তাবাহক বাক্য-সমষ্টিৰপৰা পৃথক। গতিকে বক্ৰোক্তি কাব্যৰ অপৰিহাৰ্য অঙ্গ আৰু ইয়ে কাব্য-সৌন্দৰ্য-বৰ্দ্ধক সকলো অলঙ্কাৰৰ ভেটি। দণ্ডীৰ দৰে ভামহে সকলো কাব্যিক অভিব্যঞ্জনাকে বক্ৰোক্তি আৰু স্বভাবোক্তিৰ অন্তৰ্গত কৰা নাই। ভামহে স্বভাবোক্তিকো বক্ৰোক্তিৰ অন্তৰ্গত কৰা যেন লাগে কাৰণ কবিৰ হাতত স্বভাব-বৰ্ণনায়ো আবেদন-ক্ষমতা লাভ কৰে আৰু তেতিয়া ই সম্পূৰ্ণৰূপে বাৰ্তাবোধক প্ৰকাশভঙ্গী হৈ নাথাকে। সূক্ষ্ম বিচাৰ-শক্তিৰ কাৰণে কবিয়ে দিয়া বস্তুৰ স্বাভাৱিক বৰ্ণনাৰ মাজতো এনে কিছুমান কথাৰ উল্লেখ থাকে যিবোৰ কথা সৰ্বসাধাৰণে সচৰাচৰ প্ৰকাশ কৰিবলৈ সক্ষম নহয়। মম্মট ভট্টই কৈছে যে স্বভাবোক্তি বস্তু নাইবা তাৰ লক্ষণবোৰৰ সাধাৰণ বৰ্ণনা হ'লেও এনে বৰ্ণনাৰ মাজত আবেদন-ক্ষমতা আছে। গতিকে স্বভাবোক্তিও এটা অলঙ্কাৰ নহৈ নোৱাৰে। ডঃ ৰাঘবনে কোৱা মতে ভামহৰ বক্ৰোক্তিৰ ধাৰণাৰ মাজত তিনিটা কথা সোমাই আছে—(ক) বস্তুৰ স্বভাব-বৰ্ণনা (অৰ্থস্য তদবস্থত্বং স্বভাবোক্তিঃ), (খ) বক্ৰোক্তি বোলা আবেদনক্ষম প্ৰকাশভঙ্গী আৰু (গ) ৰসসঞ্চাৰ কৰিব পৰা ৰসবৎ অলঙ্কাৰ।[২]

১। "This *Vakrokti* is the one requisite and it distinguishes poetic expression as such. In its absence, *Bhūmaha* says, we have no *kāvya* but only insipid narration."

Sṛngāra Prakāśa—by Dr. Raghavan, Ch. X

২। "*Bhūmaha* thus has one universe of *Vakrokti* falling

দণ্ডীৰ ধাৰণা অৱশ্যে বেছি স্পষ্ট। তেওঁ স্বীকাৰ কৰে যে স্বভাৱোক্তিৰ মাজতো কিছু আবেদন-ক্ষমতা আছে কিন্তু অলঙ্কৃত ভাষাৰ তুলনাত স্বভাৱোক্তিৰ আবেদন কম হৃদয়-সম্বাদী। গতিকে তেওঁ স্বভাৱোক্তিক আত্মালংকৃতি বুলি কৈছে। এনে স্বভাৱ বৰ্ণনাও অলঙ্কাৰযুক্ত হ'লে বেছি আবেদনক্ষম হৈ পৰে। দণ্ডীয়ে কাব্যিক প্ৰকাশভঙ্গীক দুটা ভাগত ভাগ কৰিছে—স্বভাৱোক্তি আৰু বক্ৰোক্তি। ভামহে হ'লে এনে বিভাজন কৰা নাই। তেওঁ বক্ৰোক্তিৰ বহল প্ৰত্যয়ৰ মাজত স্বভাৱোক্তিকো সুমুৱাই লোৱাৰ চেষ্টা কৰা যেন লাগে। বক্ৰোক্তি হ'ল কাব্যিক অভিব্যঞ্জনাৰ একপ্ৰকাৰ উন্নত আবেদনক্ষম ৰূপ (লোকাতিক্ৰান্ত-গোচৰং বচঃ)। কাব্যগুণবিশিষ্ট নোহোৱা অৰ্থ-প্ৰকাশৰ বাবে যি ধৰণৰ শব্দ-সংযোজনা ৰীতি ব্যৱহাৰ কৰা হয় সেই ধৰণৰ ৰীতিৰ মাজত কোনো বক্ৰতা নাথাকে আৰু সাধাৰণ প্ৰকাশভঙ্গীৰপৰা এনে ৰীতি বেলেগে নহয়।

দুই-চাৰি সমালোচকে কব খোজে যে ভামহে স্বভাৱোক্তিক এটা অলঙ্কাৰ হিচাপে ধৰা নাই। কিন্তু দণ্ডীৰ দৰে ভামহে স্বভাৱোক্তিক এটা স্বতন্ত্ৰ অলঙ্কাৰ বুলি স্বীকাৰ নকৰিলেও তেওঁ স্বভাৱোক্তিক সম্পূৰ্ণৰূপে অগ্ৰাহ্য কৰিছে বুলি কোৱা নাযায়। আগতে এই বিষয়ে কৈ অহা হৈছে। ডঃ ৰাঘৱনে ভাবে, স্বভাৱোক্তিৰ মাজত কিছু নহয় কিছু বক্ৰতাৰ উপাদান থকা গতিকে ভামহেও স্বভাৱোক্তিক বক্ৰোক্তিৰ অন্তৰ্গত একপ্ৰকাৰ-অলঙ্কাৰ বুলি ধৰিছে বুলি কব পাৰি।[৩]

দণ্ডীয়ে অলঙ্কাৰবোৰক দুটা ভাগত ভাগ কৰিছে—স্বভাৱোক্তি আৰু বক্ৰোক্তি। গতিকে তেওঁৰ বিচাৰত বক্ৰোক্তিৰ পৰিসৰ কিছু ঠেক। ডঃ সুশীল

---

into three departments—the description of things as they are (*Arthasya tadavāsthatvam svabhāvokti*), more definitely deviating, striking expression deserving the name *Vakrokti* to the greatest degree, *Rūpaka* etc. and thirdly, delineation of *Rasa*, *Rasavād Alamkāru*." —*Sṛngára Prakāśā* Ch. X

৩। "By virtue of this element of *Vakratā* in it (*svabhāvokti*) that *Bhūmaha* also considers it as one of the *Alaṃkāras* coming under *Vakrokti*."

কুমাৰ দে'ই লিখিছে যে দণ্ডীয়ে বক্রোক্তি শব্দটো ভামহৰ তুলনাত এটা সীমিত অর্থত ব্যৱহাৰ কৰিছে। তেওঁৰ দৃষ্টিত এই শব্দটোৱে স্বভাৱোক্তিৰ বাহিৰে সকলো কাব্যালঙ্কাৰকে সামৰি লয়।[৪] বক্রোক্তি সম্বন্ধে থকা দণ্ডীৰ ধাৰণাও ভামহৰ ধাৰণাতকৈ বেলেগ নহয় কিন্তু দণ্ডীয়ে হলে স্বভাৱোক্তিক এটা স্বতন্ত্র অলঙ্কাৰৰ মর্যাদা দান কৰিছে। তেওঁ দিয়া বক্রোক্তিৰ সূত্রই স্বভাৱোক্তিৰ বাহিৰে সকলো কাব্যালঙ্কাৰকে সামৰি লয় (স্বব্যাখ্যানব্যতিৰিক্তা সর্বা অলঙ্কৃতির্বক্রোক্তিৰিতি উচ্যতে)। দণ্ডীয়ে আকৌ কয় যে অতিশয়োক্তিৰ ওপৰতে সকলো অলঙ্কাৰ নির্ভৰ কৰে। আনন্দবর্ধনেও অলঙ্কাৰৰ ক্ষেত্রত অতিশয়তাৰ সম্ভাবনা দুই কৰা নাই। অভিনব গুপ্তৰ মতে অতিশয়োক্তি সকলো অলঙ্কাৰৰে সামান্য ৰূপ (সর্বালঙ্কাৰ সামান্যৰূপম্)। তত্ত্বালোচকসকলে গুৰুত্ব আৰোপ কৰা এই অতিশয়োক্তিৰ প্রত্যয় মূলতঃ ভামহৰ বক্রোক্তিৰ প্রত্যয়ৰ লগত একেই। দণ্ডী আৰু ভামহে ৰস-সঞ্চাৰৰ প্রক্রিয়াকো বক্রোক্তিৰ অন্তর্গত কৰিছে।

ৰুদ্রট আৰু বামনে বক্রোক্তিৰ পৰিসৰ বেছি ঠেক কৰি পেলাইছে কাৰণ তেওঁলোকৰ মতে বক্রোক্তি এক প্রকাৰ অলঙ্কাৰ মাথোন আৰু ই কাব্যৰ সাধাৰণ ধর্ম নহয়। ৰুদ্রটৰ মতে বক্রোক্তি এক প্রকাৰ শব্দালঙ্কাৰ আৰু ই শ্লেষ বা কাকুৰ ওপৰত নির্ভৰশীল। বামনে হলে ইয়াক উপমা আৰু ৰূপক আদিৰ দৰে এক প্রকাৰ অর্থালঙ্কাৰ বুলি কয়। বামনৰ দৃষ্টিত বক্রোক্তি এক প্রকাৰ ৰূপকধর্মী বর্ণনা।

বামনে দিয়া বক্রোক্তিৰ সূত্র পৰবর্তী কালত গৃহীত নহ'ল কিন্তু ৰুদ্রটে হ'লে তেওঁৰ অনুগামী কেইগৰাকীমান আলঙ্কাৰিক পালে। মম্মট, হেমচন্দ্র আৰু অপ্পয় দীক্ষিত প্রভৃতি আলঙ্কাৰিকসকলে বক্রোক্তিক এক প্রকাৰ শব্দালঙ্কাৰ বুলিয়েই বিবেচনা কৰিছে।

ভামহে প্রবর্তন কৰা বক্রোক্তিৰ ধাৰণাটোৰ বহল বিশ্লেষণ কৰি কুন্তকে

৪। "Dandin thus uses the *Vakrokti* in a somewhat restricted sense from that of Bhāmaha, modifying it and confining it into the more definite significance of a collective designation of the poetic figures in general."

—Introduction to *Vakroktijīvita*

ইয়াক এটা নতুন তত্ত্বৰ ৰূপ দিয়ে। কুন্তকে এই তত্ত্বত শব্দ আৰু অৰ্থ দুয়োটাৰে ওপৰত সমানে গুৰুত্ব আৰোপ কৰিছে। কুন্তকে কয় যে শব্দাৰ্থৰ সংযোগৰ ওপৰতে সাহিত্য প্ৰতিষ্ঠিত হয় সঁচা কিন্তু এই শব্দাৰ্থৰ মাজত এটা বিশেষত্ব থাকিব লাগে। এই বিশেষত্ব কবিয়ে ব্যৱহাৰ কৰা বক্ৰতাৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল, অৰ্থাৎ কবি-প্ৰতিভাৰ বলত উন্নত আৰু আবেদনক্ষম প্ৰকাশভঙ্গীক আশ্ৰয় কৰিয়ে এনে বিশেষত্ব মূৰ্ত হয়। বাৰ্তাবাহক শব্দযোজনা ৰীতিৰ মাজত এনে বিশেষত্বৰ স্থান নাথাকে। আমাৰ দৈনন্দিন জীৱনত ব্যৱহাৰ কৰা প্ৰকাশভঙ্গীতকৈ বক্ৰ প্ৰকাশভঙ্গী বেলেগ। শাস্ত্ৰাদি আৰু বৈজ্ঞানিক গ্ৰন্থত ব্যৱহাৰ কৰা ভাষাৰ লগতো ইয়াৰ মিল নাই (শাস্ত্ৰাদিপ্ৰসিদ্ধ শব্দাৰ্থোপনিবন্ধব্যতিৰেকী)। বক্ৰোক্তি এনে এক প্ৰকাৰ প্ৰকাশভঙ্গী যি প্ৰকাশভঙ্গীৰ মাজত কবি-কল্পনাৰ সামৰ্থ্যৰ কাৰণে এক প্ৰকাৰ মাধুৰ্য ফুটি উঠে। কোৱা বাহুল্য যে সকলো সৃষ্টিধৰ্মী ৰচনাৰ মাজতে আছে কবিকল্পনাৰ ব্যাপক সৃষ্টি-ক্ষমতা। কিন্তু ভাৰতীয় নন্দনতাত্ত্বিক লেখকসকলে এই দিশৰ ওপৰত দিবলগীয়া গুৰুত্ব দিয়া নাই। ভাৰতীয় আলঙ্কাৰিকসকলে প্ৰতিভা, কৌশল আৰু লোক আৰু শাস্ত্ৰ-অধ্যয়নৰ কথা কৈছে, কিন্তু সৰহভাগ আলঙ্কাৰিকেই কবিকল্পনাৰ সৃষ্টিধৰ্মিতাৰ বিশ্লেষণৰ ওপৰত কোনো গুৰুত্ব দিয়া নাই। অকল কুন্তকেই মাথোন কবিৰ সৃষ্টিক্ষম কল্পনাৰ ওপৰত কিছু নজৰ দিছে। অধ্যাপক শ্ৰীকান্তৈয়াই এনেদৰে লিখিছে—"এইটো কব পাৰি যে কুন্তকৰ বক্ৰোক্তিজীৱিত পুথিখন কাব্যত কল্পনাৰ কাৰ্যকাৰিতাৰ ওপৰত ৰচিত এখন গ্ৰন্থ। প্ৰথমতেই তেওঁ কবিকল্পনাৰ প্ৰাধান্য স্বীকাৰ কৰিছে। কবিতাৰ যথোপযুক্ত মাধুৰ্যৰ গুৰিতে যে কল্পনা আছে,—এই কথা তেওঁ মানি লৈছে আৰু ইয়াক তেওঁ কাব্যিক উপাদান অলঙ্কাৰৰ জীৱন বুলিও কৈছে। কাব্য-সৌন্দৰ্যৰ ব্যাখ্যা কৰাৰ অৰ্থে বক্ৰোক্তিজীৱিত পুথিখনত বাৰে বাৰে প্ৰতিভা নাইবা তাৰ সমপৰ্যায়ৰ শব্দ ব্যৱহৃত হৈছে। আলঙ্কাৰিকসকলৰ ভিতৰত অকল কুন্তকৰে মাথোন অভিব্যঞ্জনাৰ সময়ত কবি-প্ৰতিভাৰ ৰূপদান ক্ষমতাৰ ওপৰত পোনপটীয়াকৈ কবলগীয়া কথা কিছু আছে।"[৫]

৫। "It may be said that Kuṇtaka's ***Vakroktijīvita*** is nothing but a treatise on the function of imagination in poetry. At the outset, he admits the ultimate supremacy of

কাব্যতত্ত্বসম্বন্ধীয় ভালেমান পুথি থকা সত্ত্বেও কিয় এখন নতুন পুথি লিখা হ'ল—ইয়াৰ কাৰণ দৰ্শাই কুন্তকে 'বক্রোক্তিজীৱিত' পুথিখনৰ আৰম্ভণিতে এটা চমু টোকা লিখিছে। তেওঁ লিখিছে—

লোকোত্তৰচমৎকাৰকাৰিবৈচিত্র্যসিদ্ধয়ে।
কাব্যস্যায়মলঙ্কাৰঃ কোঽপ্যপূৰ্বো বিধীয়তে॥

কুন্তকে পুথি ৰচনা কৰাৰ আগতে ভালেমান অলঙ্কাৰ শাস্ত্ৰ ৰচিত হৈছিল। কাব্যালোচনা সম্বন্ধীয় অতি মূল্যবান পুথি ধ্বন্যালোকো 'বক্রোক্তিজীৱিত' নামৰ পুথিখনৰ আগতে ৰচিত হৈছিল। তথাপি কুন্তকে এই পুথিখন ৰচনা কৰাৰ মূল কাৰণ আছিল বৈচিত্ৰ্য-সিদ্ধি—কাৰণ বিচিত্ৰতাই হ'ল নিৰাসক্ত আনন্দৰ জনক। বিশ্লেষণ কৰি চালে দেখা যায় যে এনে বৈচিত্ৰ্যৰ মূল কাৰণ কবি-কল্পনা। কাব্যত ব্যৱহৃত হোৱা বক্ৰতা উৰ্বৰ কল্পনাৰ সচেতন চেষ্টাৰ ফলহে মাথোন।

ভামহৰ দৰে কুন্তকেও ভাবে যে কাব্য গুণালঙ্কাৰযুক্ত সমৃদ্ধ অভিব্যঞ্জনা। কবিয়ে অনন্য-সাধাৰণ ৰূপত ভাববোৰ প্ৰকাশ কৰাৰ চেষ্টাৰ ফলতে অভিব্যঞ্জনা গুণালঙ্কাৰযুক্ত হয়। কিন্তু কেৱল অনন্য-সাধাৰণ প্ৰকাশভঙ্গীয়েই কাব্যৰ যথাসৰ্বস্ব নহয় আৰু ই সৎ কাব্যৰ পৰিমাপক মানদণ্ডও হ'ব নোৱাৰে। প্ৰকাশভঙ্গীয়ে সহৃদয় পাঠকৰ মনত নিৰাসক্ত আনন্দৰ সঞ্চাৰ কৰিবলৈকো সমৰ্থ হ'ব লাগে। বক্রোক্তি তেতিয়াহে সাৰ্থক হয় যেতিয়া ইয়াৰ চমৎকৃত ৰূপে পাঠকৰ মনৰ মাজত ভুক্তিৰ আনন্দ জগাই তুলিব পাৰে। কুন্তকৰ দৃষ্টিত বক্ৰতাৰ পৰিসৰ যথেষ্ট বহল। কাব্যৰ সকলো ধৰণৰ সৌন্দৰ্যকে ইয়াৰ

---

poet's imagination. He regards it as the source of every proper charm in a poem and holds it to be the very life of every poetic element, especially of *Alaṃkāras*. Again and again, almost on every other page of the ***Vakroktijīvita*** the word ***Pratibhā*** (or some equivalent of it) is brought in to explain this or that charm of poetry. And alone of all Ālamkarikas, it is Kuntaka that has something direct to say about the shaping of the poet's conception in course of expression."—***Imagination in Indian Poetics***

অন্তৰ্গত কৰি লোৱা যায়। গতিকে আলোচকে এই বক্ৰতাকে কাব্যৰ জীৱন বুলি কৈছে। জি. বিজয়বৰ্ধনে The Outline of Sanskrit Poetics নামৰ পুথিখনত লিখিছে, "তত্তীয় দিশৰপৰা চালে কুন্তকৰ মতবাদ ভামহৰ অলঙ্কাৰ তত্ত্বৰ বিস্তাৰ বুলি বিবেচিত হ'ব পাৰে কিয়নো তেওঁৰ মৌলিক বিচাৰত অকল গুণালঙ্কাৰ সমৃদ্ধ অভিব্যঞ্জনাহে কাব্য বুলি গৃহীত হৈছে। গতিকে অলঙ্কাৰেই কাব্যৰ মূল উপাদান। অলঙ্কাৰযুক্ত ভঙ্গীয়েই বক্ৰতা। প্ৰাচীন আলঙ্কাৰিকসকলৰ মতে এনে এক প্ৰকাৰ বক্ৰতাই বৈজ্ঞানিক গ্ৰন্থ আৰু শাস্ত্ৰাদিৰপৰা কাব্যক বেলেগকৈ ৰাখিছে। কুন্তকে অৰ্থালঙ্কাৰ বেছি আৱশ্যকীয় বুলি বিবেচনা কৰিছে কিয়নো তেওঁ বাক্য-বক্ৰতাৰ ওপৰত যথেষ্ট গুৰুত্ব দিছে। প্ৰাচীন অলঙ্কাৰবাদৰ আদৰ্শটোক নন্দনতত্ত্বৰ দৃঢ় ভেটিত সুপ্ৰতিষ্ঠিত কৰাৰ কাৰণে লাভ কৰা খ্যাতি তেওঁৰ প্ৰাপ্য। কুন্তকৰ হাতত অলঙ্কাৰবাদ পৰিণত স্তৰলৈ উন্নীত হৈছে।"[৬]

কুন্তকে বক্ৰোক্তিৰ লক্ষণ নিৰ্ণয় কৰিবলৈ গৈ ইয়াক 'বৈদগ্ধ্য-ভঙ্গী-ভনিতি' বুলি কৈছে। কবিকল্পনাই ৰূপ দিয়া ই এক প্ৰকাৰ অসাধাৰণ অভিব্যঞ্জনা। গতিকে ই কবি-প্ৰতিভাৰ ওপৰত সম্পূৰ্ণৰূপে নিৰ্ভৰশীল। তলত দিয়া ধৰণে কুন্তকে কাব্যৰ সূত্ৰ দিছে।

শব্দাৰ্থৌ সহিতৌ বক্ৰকবিব্যাপাৰশালিনি।
বন্ধে ব্যৱস্থিতৌ কাব্যং তদ্বিদাহ্লাদ কাৰিণি॥

—বক্ৰোক্তিজীৱিত, ১ম উন্মেষ

শব্দাৰ্থ মিলিত হৈ কাব্যজ্ঞসকলৰ আনন্দজনক বক্ৰতাময় কবি-কৌশলেৰে ৰচনাবদ্ধ হলে কাব্য হয়।

"শব্দাৰ্থৌ কাব্যং, বাচকো বাচ্যং চেতি দ্বৌ সম্মিলিতৌ কাব্যম্।···তস্মাৎ দ্বয়োৰপি প্ৰতিতিলমিব তৈলং তদ্বিদাহ্লাদকাৰিত্বং বৰ্ততে, ন পুনৰেকস্মিন্।"

শব্দাৰ্থই কাব্য। বাচক আৰু বাচ্য দুয়ো মিলিত হৈ কাব্য হয়। এই দুয়োটাতেই (শব্দ আৰু অৰ্থত) প্ৰতিটো তিলত তেল থকাৰ নিচিনাকৈ শব্দ আৰু অৰ্থ দুয়োটাৰে মাজত কাব্যজ্ঞজনৰ আনন্দৰ কাৰণ নিহিত হৈ আছে আৰু উপযুক্ত বিন্যাসৰীতিৰ ফলত শব্দাৰ্থৰ আনন্দ-দান ক্ষমতা বাঢ়ে।

৬। Ch. VI

কবিয়ে শব্দাৰ্থৰ প্ৰতি সমানে নজৰ নাৰাখিলে সৎকাব্যৰ সৃষ্টি সম্ভৱ নহয়।

কাব্য হ'ল শব্দ আৰু অৰ্থৰ সম্যক মিলন-ক্ষেত্ৰ। এই মিলনত শব্দাৰ্থৰ কোনোটোৱেই প্ৰাধান্য লাভ নকৰে। এই মিলন ন্যূনতা আৰু অতিৰিক্ততা-হীন। শব্দ আৰু অৰ্থৰ কোনোটোৱেই আনটোতকৈ উৎকৃষ্ট নহয় আৰু নিকৃষ্টও নহয়। দুয়োটাই পৰস্পৰ স্পৰ্ধা কৰি যেন সমানভাৱে ৰমণীয় হৈ উঠে।

"দ্বয়োঃ কাব্যত্বে কদাচিদেকস্য মনাঙ্‌মাত্ৰ ন্যূনতায়াং সত্যাং কাব্য ব্যৱহাৰ প্ৰবৰ্ত্তত ইত্যাহ সহিতাবিতি সহভাবেন সাহিত্যেনাবস্থিতৌ।"

—বক্ৰোক্তিজীৱিত, ১ম উন্মেষ

অৰ্থৰ লক্ষণ বিচাৰ কৰিবলৈ গৈ কুন্তকে তলত দিয়া ধৰণে প্ৰশ্ন তুলিছে।

"অৰ্থস্য বাচ্যলক্ষণঃ কীদৃশঃ—কাব্যে যঃ সহৃদয়াহ্লাদকাৰিস্বস্পন্দসুন্দৰঃ। সহৃদয়াঃ কাব্যবিদস্তেষামাহ্লাদম্ আনন্দং কৰোতি যস্তেন স্বস্পন্দেনাত্মীয়েন স্বভাৱেন সুন্দৰঃ সুকুমাৰঃ।"

বাচ্যস্বৰূপৰ অৰ্থ কেনেকুৱা? কাব্যত যিয়েই সহৃদয়ৰ আনন্দদায়ক স্বভাৱতে সম্পন্দ সুন্দৰ। সহৃদয় কাব্যবিদ্‌সকল; তেওঁলোকক আনন্দ দিয়ে যিয়ে তেনে (অৰ্থ)। (এনে অৰ্থ) নিজ স্বভাৱৰ দ্বাৰাই সুন্দৰ বা সুকুমাৰ।

দেখা যায়, যে সাহিত্যত শব্দাৰ্থৰ মিলনৰ যি কথা কোৱা হৈছে সেই মিলন বিশিষ্ট শব্দৰ আৰু বিশিষ্ট অৰ্থৰ। ৰচনা-নৈপুণ্যৰ সহায়ত বিশিষ্ট শব্দাৰ্থৰ মিলন ঘটিলে তেনে মিলনে কাব্যবিদসকলৰ মনত আনন্দৰ সঞ্চাৰ কৰিবলৈ সক্ষম হয়। কাব্যবিদৰ মনত আনন্দ সঞ্চাৰ কৰাৰ অৰ্থে সাধাৰণতে কবিয়ে পোনপটীয়া কাব্যৰীতিৰ সলনি বক্ৰতা অথবা আওপকীয়া ৰীতিৰ আশ্ৰয় লয়, কাৰণ কবিয়ে জানে যে কেৱল বাচ্য-বাচক সম্বন্ধৰ মাজত কাব্যিক আবেদন সম্ভৱ নহয়। বক্ৰতা অথবা সাধাৰণ কাব্যৰীতিৰ সলনি আওপকীয়া ৰীতিৰ অবলম্বন কৰিলেও তেনে ৰীতিয়ে যদি সহৃদয়জনক আনন্দ দিব নোৱাৰে তেন্তে তাত কাব্যত্বৰ অভাৱ ঘটিব। শব্দবোৰ গুণ আৰু অলঙ্কাৰযুক্ত হলেও তাৰপৰা এক প্ৰকাৰ আনন্দৰ সঞ্চাৰ হয় কিন্তু কাব্যিক আবেদনৰপৰা পোৱা আনন্দ বেছি ব্যাপক আৰু গভীৰ।

কুন্তকে ভামহৰ সূত্ৰ "শব্দাৰ্থৌ সহিতৌ কাব্যম্"অৰ আদৰ্শকে চকুৰ আগত ৰাখি শব্দ আৰু অৰ্থৰ ওপৰত সমানে নজৰ ৰাখিছে আৰু কৈছে যে

ৰচনা-নৈপুণ্যৰ কাৰণে শব্দাৰ্থৰ আনন্দ দান শক্তিৰ হ্ৰাসবৃদ্ধি হয়। বচনভঙ্গীৰ বিশিষ্টতাৰ ফলত কিছুমান বাক্যই আমাৰ অন্তৰ আলোড়িত কৰে আৰু এক প্ৰকাৰ অপূৰ্ব আৰু অতুলনীয় আস্বাদেৰে তাক পৰিপূৰ্ণ কৰি তোলে। সাধাৰণ পথ অবলম্বন নকৰি বক্ৰ পথ অবলম্বন কৰা এনে বিশিষ্ট ৰীতিকেই কুন্তকে বক্ৰোক্তি বুলিছে। সাধাৰণতে ব্যৱহাৰ কৰা কাব্যৰীতিৰপৰা এই বিশিষ্ট ৰীতি পৃথক। কবিকৌশলৰ চাতুৰ্যৰে প্ৰকাশিত এনে ৰচনাভঙ্গীৰ বিচিত্ৰতাই বৈশিষ্ট্য (বক্ৰোক্তিৰেৱ বৈদগ্ধ্যভঙ্গীভনিতিৰুচ্যতে)। মহাকবি-সকলে পদপদাংশাদিৰ ব্যবহাৰত এটা অসাধাৰণ কৌশল বা বিশেষ বিচ্ছিত্তি অবলম্বন কৰে। যি ঠাইত যি পদ, যি প্ৰত্যয়, যি বিশেষণ বা যি বাক্‌ভঙ্গীয়ে কাব্যৰ সৌষ্ঠব বঢ়ায় কবিয়ে সেই ঠাইত তেনে ধৰণৰ পদাদি ব্যবহাৰ কৰে আৰু সাধাৰণ প্ৰচলিত বাক্‌ভঙ্গী পৰিহাৰ কৰে। এই সহজ পথৰ পৰিবৰ্তে বক্ৰপথ অৱলম্বন, অৰ্থাৎ উক্তিৰ প্ৰচলিত ভঙ্গীৰ সলনি বিচিত্ৰ ভঙ্গীৰ ৰচনা-বিন্যাসেই বক্ৰোক্তি বা উক্তি বক্ৰতা। তলত এটা উদাহৰণ আলোচনা কৰোঁ—

দ্বয়ং গতং সম্প্ৰতি শোচনীয়তাং
সমাগম প্ৰাৰ্থনয়া কপালিনঃ।
কলা চ কান্তিমতী কলাবত—
ত্বমস্য লোকস্য চ নেত্ৰকৌমুদী॥

—কুমাৰসম্ভৱ, ৫ম সৰ্গ

শিবৰ বাচক আন বহুতো শব্দ থকা সত্ত্বেও কবিয়ে কপালী শব্দটো ব্যৱহাৰ কৰাৰ কাৰণ আছে। কুমাৰসম্ভৱত যি প্ৰসঙ্গত এই শ্লোকটি দিয়া হৈছে, তাত পাৰ্বতীৰ হিয়াত মহাদেৱৰ প্ৰতি বিতৃষ্ণা জগাই তোলাই কবিৰ অভিপ্ৰায়। যিজনে মৰাশ'ৰ মুণ্ডমালা ধাৰণ কৰে, সেইজনক দেখিলে আৰু বিশেষকৈ স্পৰ্শ কৰিলে সকলোৰে ঘৃণাই জন্মে। এতেকে এনে ধৰণৰ লোকক পতিৰূপে বৰণ কৰা অত্যন্ত ঘৃণনীয়। এই ঠাইত 'পিনাকী' প্ৰভৃতি শব্দ ব্যৱহাৰ কৰা হলে কবিৰ এই অভিপ্ৰায় প্ৰকাশিত নহ'লহেঁতেন। কবিয়ে বিশিষ্ট অৰ্থ বুজাবলৈ ইয়াত 'কপালিনঃ' পদ ব্যৱহাৰ কৰিছে।

বক্ৰোক্তিৰ সাৰ্থকতা কাব্যিক আবেদন ক্ষমতাৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰে। এই ফালৰপৰা চালে বক্ৰোক্তিয়ে কাব্যৰ একমাত্ৰ অলঙ্কাৰ আৰু ইয়াৰ অবিহনে কাব্যত কাব্যত্ব নাথাকে। কাব্যৰ সকলো গুণ আৰু অলঙ্কাৰ এই বক্ৰোক্তিৰ

অন্তৰ্গত। সুশীলকুমাৰ দে'ই তেওঁৰ *Introduction to Vakroktijīvita*-অত লিখিছে যে প্ৰকাশভঙ্গীৰ এটা অপৰিহাৰ্য-ৰূপ হিচাপে বক্ৰোক্তি তথাকথিত সকলো অলঙ্কাৰৰ মূল আৰু সাৰ বস্তু। এটা অৰ্থত কুন্তকে দণ্ডীৰ দৰে বক্ৰোক্তি শব্দটো সাধাৰণ অলঙ্কাৰ শব্দটোৰ সমপৰ্যায়ৰ ৰূপত ব্যৱহাৰ কৰিছে আৰু আন এঠাইত (i-৪২) তেওঁ বক্ৰোক্তি-বৈচিত্ৰ্যক অলঙ্কাৰ-বৈচিত্ৰ্য-ভাব আৰু বক্ৰোক্তিক সকলালঙ্কাৰসামান্য বুলিছে।[৭]

কাব্যত বক্ৰোক্তিৰ অপৰিহাৰ্যতা স্বীকাৰ কৰাৰ কাৰণে কুন্তকে স্বভাৱোক্তিক এটা অলঙ্কাৰ বুলি ধৰা নাই। যি কাৰণে তেওঁ স্বভাৱোক্তিক অলঙ্কাৰ বুলি গ্ৰহণ কৰা নাই, সেই কাৰণটো হ'ল এয়ে যে কাব্যত এটা বস্তুৰ স্বভাৱক গুণালঙ্কৃত কৰা হয়। স্বভাৱ নিজেই এটা গুণ বা অলঙ্কাৰ নহয়। আনহাতে স্বাভাৱিক বৰ্ণনাৰ মাজতো কাব্যিক আবেদন-ক্ষমতা থাকে। যদি ইয়াকো অলঙ্কাৰ বুলি গ্ৰহণ কৰা হয় তেন্তে ইয়ে কাব্যৰ মাজত সাধাৰণ প্ৰকাশভঙ্গীৰ প্ৰবেশ-পথ পৰিষ্কাৰ কৰিব। তথাপি কুন্তকে স্বভাৱোক্তিক সম্পূৰ্ণৰূপে কাব্যৰপৰা আঁতৰাই ৰখা নাই কিয়নো বস্তুৰ স্বভাৱ বৰ্ণনাটো তেওঁ বাক্য-বক্ৰতাৰ অন্তৰ্গত কৰিছে।

বক্ৰোক্তি কবি-কল্পনাৰ কৌশল। কবিয়ে সাধাৰণ ব্যৱহৃত ভাষাৰপৰা শব্দাদি গ্ৰহণ কৰে সঁচা কথা, কিন্তু তেওঁৰ শব্দ-নিৰ্বাচন সাধাৰণ লোকৰ শব্দ-নিৰ্বাচনৰ সমতুল্য নহয়, কাৰণ সাধাৰণ লোকে উপযোগিতাৰ দিশৰপৰা শব্দৰ বাছনি কৰে। কবিৰ বচনভঙ্গী সাধাৰণ বাক্‌ভঙ্গীতকৈ বেলেগ, কাৰণ ৰচনা-মাধুৰ্যেৰে তেওঁ আনৰ অন্তৰত ভাবানুভূতিৰ সঞ্চাৰ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰে। বক্ৰতা কবি-ব্যাপাৰৰ কাৰ্য আৰু ইয়াৰ প্ৰকৃতি সম্পূৰ্ণৰূপে নিৰ্ণয় কৰা সহজ

৭। "Indeed, *Vakrokti* as a mode of expression being essential in poetry ; it underlies and forms the substance of all poetic figures so called. In a sense, therefore, Kuṇtaka like Daṇḍin uses the term *Vakrokti* as almost co-extensive with the generic term *alaṃkāra* and in one place (on i—42) he paraphrases *Vakrokti-vaicitrya* as *Alaṃkāra-vaicitrya-bhāva* and *Vakrokti* as *sakalālaṃkāra-sāmānya*."

—Introduction to *Vakroktijīvita*

নহয়। কবি ব্যাপাৰৰ ফল হ'ল প্ৰকাশৰ বক্ৰতা। আন কথাত কবলৈ গ'লে, বক্ৰতা হ'ল কবি-চাতুৰ্যৰ নিদৰ্শন। কবি-প্ৰতিভা অনুসৰি বক্ৰতাৰ ভেদ অসংখ্য হ'ব পাৰে। কিন্তু প্ৰধানতঃ ই ছয় প্ৰকাৰ—(i) বৰ্ণবিন্যাস-বক্ৰতা, (ii) পদপূৰ্বাৰ্ধ-বক্ৰতা, (iii) পদপৰাৰ্ধ-বক্ৰতা অথবা প্ৰত্যয়-বক্ৰতা, (iv) বাক্য-বক্ৰতা, (v) প্ৰকৰণ-বক্ৰতা আৰু (vi) প্ৰবন্ধ-বক্ৰতা।

(i) বৰ্ণবিন্যাস-বক্ৰতা হ'ল অক্ষৰ-সংযোগৰ ক্ষেত্ৰত অৱলম্বন কৰা বক্ৰতা। এইবিধ বক্ৰতা প্ৰাচীন তত্ত্বালোচকসকলে ব্যৱহাৰ কৰা অনুপ্ৰাস আৰু যমকৰ দৰে। কুন্তকে এইবিধ বক্ৰতাৰ সঘন প্ৰয়োগত বাধা দিছে।

(ii) পদপূৰ্বাৰ্ধ-বক্ৰতা—"প্ৰকৃতি আৰু প্ৰত্যয় লগ লাগি এটা পদ হয়। প্ৰকৃতি বা প্ৰাতিপদিকেই পদৰ পূৰ্বাৰ্ধ বা প্ৰথমাংশ। কবিতাত সেই প্ৰাতিপদিক সন্নিবেশৰ বৈচিত্ৰ্যক বোলা হয় পদপূৰ্বাৰ্ধ বক্ৰতা।"[৮] ইয়াৰ কেইটামান ভাগ হ'ল—ৰূঢ়িবৈচিত্ৰ্য-বক্ৰতা, পৰ্যায়-বক্ৰতা, উপচাৰ-বক্ৰতা, বিশেষণ-বক্ৰতা প্ৰভৃতি। কুন্তকে ধ্বনিৰ প্ৰত্যয়টো ৰূঢ়িবৈচিত্ৰ্য-বক্ৰতা আৰু উপচাৰ-বক্ৰতাৰ অন্তৰ্গত কৰিছে। আনন্দবৰ্ধনৰ দৰে কুন্তকে কাব্যৰ কাৰণে ধ্বনি অত্যাবশ্যকীয় বুলি নাভাবে। এইবাবে তেওঁ ওপৰত উল্লেখ কৰা এই দুই প্ৰকাৰ বক্ৰতাৰ ভিতৰত ধ্বনিকো সুমাই লৈছে। (উপচাৰবক্ৰতাদিভিঃ সমস্তো ধ্বনিপ্ৰপঞ্চঃ স্বীকৃতঃ।)

(iii) পদপৰাৰ্ধ বা প্ৰত্যয়-বক্ৰতা—এইবিধ বক্ৰতাত প্ৰত্যয়ৰ সন্নিবেশ কৰি বৰ্ণনা মধুৰ কৰা হয়। কাল, কাৰক, সংখ্যা, পুৰুষ প্ৰভৃতি ইয়াৰ অন্তৰ্গত।

(iv) বাক্য-বক্ৰতা—এই শ্ৰেণী বক্ৰতাৰ ভিতৰত কুন্তকে সকলোবোৰ অলঙ্কাৰ সামৰি লৈছে। ৰসবৎ, প্ৰেয়ঃ আৰু উৰ্জস্বিন অলঙ্কাৰো ইয়াৰ ভিতৰত পৰিছে। কুন্তকে ভামহ, দণ্ডী আৰু উদ্ভটৰ মত সমালোচনা কৰি কৈছে যে এই কেইটা অলঙ্কাৰ নহয়, অলঙ্কাৰ্যহে। এই কেইটা অলঙ্কাৰত ৰসৰ বিকাশ স্বতন্ত্ৰভাৱে সাধিত হয়। তথাপি ইয়াকো বক্ৰতাৰ অন্তৰ্গত কৰা যায় কাৰণ ইয়ো কবিকৌশলৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল।

(v) প্ৰকৰণ-বক্ৰতা—কিছুমান বাক্যৰ সমষ্টিয়ে হ'ল প্ৰকৰণ। বিভিন্ন

৮। সাহিত্যদৰ্পন

বাক্যবোৰ ভালকৈ সন্নিবিষ্ট হলে তাৰপৰা এটা সৌন্দৰ্য ফুটি উঠে আৰু বাক্যবোৰৰ মাজত পাৰম্পৰিক সংলগ্নতা নাথাকিলে প্ৰকৰণৰ সৌন্দৰ্য হানি হয়। এই বক্ৰতাৰ উদাহৰণস্বৰূপে তত্ত্বালোচকে অভিজ্ঞান শকুন্তলমত পোৱা দুৰ্বাসাৰ অভিশাপৰ কথা কৈছে। আন এটা বহলভাৱে আলোচিত দৃষ্টান্ত হ'ল ৰঘুবংশমত দশৰথৰ মৃগয়া।

(vi) প্ৰবন্ধ-বক্ৰতাত সমগ্ৰ ৰচনাটোৰ মাজত থকা বক্ৰতাৰ কথাকে কোৱা হৈছে। কবিৰ কাব্যৰ নামকৰণৰ ক্ষেত্ৰতো বক্ৰতাৰ আৱশ্যকতা কুন্তকে স্বীকাৰ কৰিছে। অভিজ্ঞান শকুন্তলম, মুদ্ৰাৰাক্ষস, মায়াপুষ্পক প্ৰভৃতি নামবোৰে কবিৰ কল্পনা-শক্তিৰ স্বাক্ষৰ বহন কৰে, কিন্তু শিশুপাল বধ, ৰামানন্দ, ৰামচৰিত প্ৰভৃতিয়ে কবি-কল্পনাৰ দৈন্যহে আভাস দিয়ে।

কথোন্মেষে সমানেপি বপুষীব নিজৈগুৰ্ণৈঃ
প্ৰবন্ধাঃ প্ৰাণিনা ইব ভাসন্তে হি পৃথক্ পৃথক্ ॥

প্ৰবন্ধবোৰৰ বহিৰঙ্গৰ মাজত সাদৃশ্য থাকিলেও নিজ নিজ গুণৰ বলত সেইবোৰ জীৱিত প্ৰাণীৰ দৰে পৃথক্ পৃথক্ ৰূপত উজ্জল হৈ থাকে।

কুন্তকে 'বক্ৰোক্তিজীৱিত' নামৰ পুথিখনৰ প্ৰথম অধ্যায়তে কাব্যৰ সাধাৰণ বৈশিষ্ট্যৰ বিষয়ে আলোচনা কৰিছে। বাকী তিনিটা অধ্যায়ত তেওঁ ছয় প্ৰকাৰ বক্ৰতাৰ সূত্ৰ দিয়াৰ উপৰিও সেইবোৰক শ্ৰেণীভুক্ত কৰিছে। তেওঁৰ আলোচনা পৰ্য্যাপ্ত হোৱা বুলি তেওঁ নিজেই নাভাবে, কাৰণ তেওঁৰ মতে বক্ৰতাৰ প্ৰকাৰ কবি-প্ৰতিভা অনুসাৰে অসংখ্য হব পাৰে। 'কবি-ব্যাপাৰ' শব্দৰ সঘন প্ৰয়োগৰপৰা এইটো প্ৰমাণিত হয় যে তেওঁ কবি-কৌশলৰ ওপৰত বিশেষ গুৰুত্ব আৰোপ কৰিছিল। ভাৰতৰ আন কোনো তত্ত্বালোচকে কবি-কৌশলৰ ওপৰত ইমান বেছি গুৰুত্ব দিয়া নাই।

ধ্বনিবাদীসকলৰ তুলনাত কুন্তকৰ অলঙ্কাৰ সম্বন্ধে থকা ধাৰণা কিছু বেলেগ। অলঙ্কাৰবোৰে ব্যঞ্জিত অৰ্থৰ মাধুৰ্য কিমান বঢ়াব পাৰে তাৰ ওপৰত ধ্বনিবাদী আলঙ্কাৰিকসকলৰ চকু। কিন্তু সৌন্দৰ্যসৃষ্টি আৰু আবেদন-ক্ষমতা বঢ়োৱাৰ অৰ্থেও অলঙ্কাৰ ব্যৱহৃত হব পাৰে আৰু কেতিয়াবা কেতিয়াবা এইবোৰৰ সম্বন্ধ ব্যঞ্জিত অৰ্থৰ লগত নাথাকিবও পাৰে। ধ্বনিবাদী আলোচকসকলে অলঙ্কাৰৰ এনে দৃষ্টান্তবোৰ সাধাৰণতে গুণীভূতব্যঙ্গ্য নাইবা চিত্ৰকাব্যৰ অন্তৰ্ভুক্ত কৰিছে। 'বক্ৰোক্তিজীৱিত'কাৰে হলে কব খোজে যে

অলঙ্কাৰবোৰৰ আলোচনা স্বতন্ত্ৰভাৱে কৰা উচিত। অপ্ৰকাশিত আৰু ব্যঞ্জিত বস্তুৰ লগত অলঙ্কাৰবোৰৰ সম্বন্ধ থাকক নাথাকক, সেইবোৰৰ স্বতন্ত্ৰভাৱে বিবেচিত হোৱাৰ যোগ্যতা আছে। কবি-কল্পনাৰ বলত অলঙ্কাৰবোৰ ৰমণীয় হৈ উঠিলে সেইবোৰৰ মূল্য অস্বীকৃত হোৱা উচিত নহয়। সুশীলকুমাৰ দে'ই এই ক্ষেত্ৰত কুন্তকে যোগোৱা বৰঙণি স্বীকাৰ কৰি লিখিছে যে কুন্তকে ধ্বনিকাৰ আৰু আনন্দবৰ্ধনৰ আদৰ্শৰ এটা ত্ৰুটিৰেই অকল সংশোধন কৰা নাই কিন্তু বাক্যালঙ্কাৰৰ সলনি কাব্যালঙ্কাৰৰ আদৰ্শৰ প্ৰতিষ্ঠাও তেওঁ কৰিছে। গতিকে এইটো এটা আচৰিত কথা নহয় যে ধ্বনিবাদৰ পিছৰ অনুগামীসকলে কুন্তকৰ বিশ্লেষণ সাদৰে গ্ৰহণ কৰি বিচ্ছিত্তি আৰু কবি-ব্যাপাৰেই কাব্যিক অলঙ্কাৰৰ চৰম মান-নিৰ্ণায়ক বস্তু বুলি মানি লৈছে।[৯]

ড: কীথে লিখিছে যে কুন্তকৰ দৃষ্টিভঙ্গীৰ ফলত অলঙ্কাৰবোৰ ৰসৰ পুষ্টি-সাধক হৈ থকাৰ সলনি এইবোৰ স্বতন্ত্ৰভাৱে গৃহীত হোৱাৰ সুযোগ ঘটিল। এইবোৰৰ কাৰক কবি-প্ৰতিভা বুলি বিবেচিত হ'ল আৰু ৰসৰ পৰিপোষক নহলেও এইবোৰৰ যে একো একোটা স্পষ্ট ৰমণীয়তা বা বৈচিত্ৰ্য আছে—এই কথা স্বীকৃত হ'ল। পিছৰ কালত কৰ্যকে এই ভিত্তিৰ ওপৰতে অলঙ্কাৰবোৰৰ আলোচনা কৰিছে।[১০]

৯। "Kuntaka, in this way, not only supplies a remarkable deficiency in the teaching of the Dhvanikāra and Ānandavardhana, but also justifies the existence and fixes the conception of poetic figure as distinguished from a mere speech-figure. It is no wonder, therefore, that later followers of the *Dhvani*-school who form the bulk of post-*Dhvani* writers on poetics, readily accept Kuntaka's analysis and regard the two characteristics, viz, *Viccitti* and *Kavivyāpāra* as forming the ultimate test of poetic figure."

History of Sanskrit Poetics, Vol II

১০। "The strength of this position is clearly the room it finds to allow of accepting figures on their own merits and not as ancillary to a sentiment, as essential features of

কুন্তকে ৰীতিৰ আৱশ্যকতা মুই কৰা নাই। তেওঁ অৱশ্যে ৰীতি শব্দৰ সলনি মাৰ্গ শব্দহে ব্যৱহাৰ কৰিছে। বামনে প্ৰবৰ্তন কৰা তিনিটা ৰীতিৰ সলনি তেওঁ তিনিটা মাৰ্গৰ কথা কৈছে। দণ্ডী আৰু বামনে ভৌগোলিক নামেৰে ৰীতিৰ নামকৰণ কৰা কাৰ্যৰ সমালোচনা তেওঁ কৰিছে। কুন্তকৰ মতে বৈদৰ্ভী, গৌড়ী, পাঞ্চালী প্ৰভৃতিৰ দৰে ভৌগোলিক স্থান বুজোৱা শব্দৰ সহায়ত ৰীতিৰ নামকৰণ কৰিব লাগিলে অঞ্চল বিশেষে অসংখ্য ৰীতিৰ স্বীকাৰ কৰিব লগা হব। তাৰোপৰি, কিছুমান প্ৰকাশভঙ্গীৰ ঢং অনুসৰি সাধাৰণতে ৰীতিৰ আদৰ্শ নিৰ্ণীত হয়। একশ্ৰেণী কবিয়ে হয়তো সৌকুমাৰ্য গুণবিশিষ্ট কাব্য-ৰচনাত পাৰদৰ্শী কিন্তু দ্বিতীয় আন এটা শ্ৰেণীয়ে হয়তো বৈচিত্ৰ্যৰ সমাবেশত বেছি কৃতী। আন কিছুমান লেখক হয়তো সৌকুমাৰ্য আৰু বৈচিত্ৰ্যৰ সন্মিলিত এটা ৰীতিৰ প্ৰতি বেছি আগ্ৰহী। ইয়াৰে প্ৰথম মাৰ্গটো হ'ল সুকুমাৰ মাৰ্গ, দ্বিতীয়টো বিচিত্ৰ মাৰ্গ আৰু তৃতীয়টো মধ্যম মাৰ্গ। সুকুমাৰ মাৰ্গত কবিৰ স্বতঃস্ফূৰ্ত কবি-কল্পনাৰ স্বাক্ষৰ আছে কিন্তু বিচিত্ৰ মাৰ্গত কবিৰ অলঙ্কৰণ ইচ্ছা প্ৰকট। সুকুমাৰ মাৰ্গত সমাসৰ ব্যৱহাৰ কম আৰু ইয়াৰ মাজত মাধুৰ্য, প্ৰসাদ, লাবণ্য আৰু আভিজাত্য (মসৃণতা) প্ৰভৃতি গুণবোৰ থাকে। এইকেইটা গুণ বিচিত্ৰ মাৰ্গতো আছে কিন্তু বিচিত্ৰ মাৰ্গত এইবোৰ গুণ সুকুমাৰ মাৰ্গৰ গুণবোৰৰ সদৃশ নহয়। বিচিত্ৰ মাৰ্গত এইবোৰে বেলেগ দিশৰ পৰিচয় দিয়ে। যেনে, বিচিত্ৰ মাৰ্গত মাধুৰ্য গুণটোৱে নিপুণ গাঢবন্ধতাৰ ধাৰণা আনি দিয়ে। সেইদৰে প্ৰসাদ গুণটোৱে সহজ বাক্যৰীতি আৰু উপযুক্ত অৰ্থ-প্ৰকাশক শব্দ-মাধুৰ্য বুজায়। দীৰ্ঘ আৰু হ্ৰস্ব শব্দাংশৰ বিন্যাসৰ ফলত সৃষ্টি হয় লাবণ্য গুণ। এইদৰে আভিজাত্যই উচ্চতাৰ আদৰ্শ বহন কৰে। মধ্যম মাৰ্গত সুকুমাৰ আৰু বিচিত্ৰ মাৰ্গৰ সকলোবোৰ গুণেই থাকে।

---

poetry ; we have their cause in the poet's imagination (*Kavi-pratibhā*) and their effect is a definite fact and when figures do not affect sentiment, still declares that they have charm (*vaicitrya*) and Ruyyaka built up his treatment of figures on this basis."

—*History of Sanskrit Literature*, Ch. XVIII

কুন্তকে বক্ৰোক্তিক কাব্যৰ জীৱন বুলি কৈছে। তেওঁ ৰস আৰু ধ্বনিৰ প্ৰত্যয় দুটা নিজৰ তত্ত্বৰ মাজত সুমুৱাই লবলৈ চেষ্টা কৰিছে। ধ্বনিবাদী আলোচকসকলে ৰসক কেনে উচ্চ স্থানত বহুৱাইছে, সেই কথা তেওঁ জানে। কোনো কোনো সমালোচকে ধ্বন্যালোকৰ প্ৰভাৱ কুন্তকৰ ওপৰত কেনেভাবে পৰিছে তাৰ বিচাৰ কৰিবলৈকো চেষ্টা কৰিছে। ডঃ কীথে কব খোজে যে কুন্তকে যি তত্ত্বটো আক্ৰমণ কৰিছে সেই তত্ত্বটোৰ লগত তেওঁৰ তত্ত্বৰ বহুতো মিল আছে। এইটো সঁচা কথা যে তেওঁ নিজৰ তত্ত্বটোত ৰসক উচ্চস্থানত প্ৰতিষ্ঠিত কৰিছে। ৰসবৎ অলঙ্কাৰৰ আলোচনা-প্ৰসঙ্গত তেওঁ ৰসৰো আলোচনা কৰিছে। তাৰোপৰি সুকুমাৰ আৰু বিচিত্ৰ মাৰ্গৰ আলোচনাৰ সময়তো তেওঁ ৰসৰ উল্লেখ কৰিয়ে ক্ষান্ত থকা নাই, কিন্তু তাৰ আলোচনাতো তেওঁ প্ৰবৃত্ত হৈছে। প্ৰকৰণ-বক্ৰতা আৰু প্ৰবন্ধ-বক্ৰতাৰ মাজতো ৰসৰ আলোচনা আছে। এইদৰে বিভিন্ন প্ৰসঙ্গত ৰসৰ আলোচনা তুলি ধৰিলেও কুন্তকে ধ্বনিবাদী-আলঙ্কাৰিকসকলৰ দৰে ৰসকেই কাব্যৰ সাৰ বস্তু বুলি ভবা নাই কাৰণ তেওঁ কাব্যৰ ক্ষেত্ৰত বক্ৰোক্তিকেহে মৌলিক বস্তু বুলি গ্ৰহণ কৰিছে। কুন্তকে ৰসৰ আৱশ্যকতা উপলব্ধি কৰিছে কিন্তু তেওঁ ৰস-সঞ্চাৰৰ প্ৰক্ৰিয়াটোকো ৰচনাৰ একপ্ৰকাৰ বক্ৰতাৰ প্ৰক্ৰিয়া বুলিহে গণ্য কৰিছে।

অলঙ্কাৰবাদী আলোচকসকলে ৰসবৎ অলঙ্কাৰ-প্ৰসঙ্গত ৰসৰ আলোচনা কৰিছে যদিও তেওঁলোকে ইয়াক একপ্ৰকাৰ কাব্যৰ অলঙ্কাৰ বুলিহে কব খুজিছে। আগতে কোৱা হৈছে যে ভামহ আৰু দণ্ডীৰ লগত কুন্তক একমত হব পৰা নাই আৰু তেওঁ ৰসৰ স্বতন্ত্ৰতা স্বীকাৰ কৰিছে।

সুকুমাৰ মাৰ্গৰ আলোচনা কৰোঁতে কুন্তকে ৰসক স্বভাৱৰ অঙ্গ বুলি অভিহিত কৰিছে। '*Kuntaka's approach to The Problem of Poetic Expression*' নামক ৰচনাখনত ডঃ ৰমাৰঞ্জন মুখাৰ্জীয়ে কৈছে যে কুন্তকে কাব্যত ৰস অপৰিহাৰ্য বুলি ভবা-নভবা সমস্যাটোৰ আলোচনা উপাদেয়। যদিও তেওঁ স্বভাৱ-সৌকুমাৰ্য বৰ্ণনা কৰা কাব্য, ৰসযুক্ত কাব্য, আৰু অলঙ্কাৰ-সমৃদ্ধ কাব্যৰ মাজত পাৰ্থক্য বিচাৰিছে আৰু ইয়াৰদ্বাৰা বস্তুতঃ স্বীকাৰ কৰিছে যে কাব্যত ৰস, অলঙ্কাৰ আৰু স্বভাৱৰ সংযোগ হব পাৰে, তথাপি আন ঠাইত তেওঁ এনে কিছুমান কবিতাৰ উদাহৰণ দিছে যিবোৰ

কবিতাৰ মাজত থকা অলঙ্কাৰসমূহে ৰস সঞ্চাৰ কৰে।……এইবোৰৰপৰা এটা সম্ভাব্য সিদ্ধান্তত উপনীত হোৱা যায় যে তত্ত্বৰ দিশৰপৰা কুন্তকে তিনিটা উপাদানৰ অন্তর্ভুক্তি স্বীকাৰ কৰিছে—স্বভাৱ, অলঙ্কাৰ আৰু ৰস। কিন্তু এই কেইটাৰ ভিতৰত শেষৰটোৰপিনে তেওঁ নিশ্চয়কৈ ঢাল খাই আছে।[১১]

বিচিত্ৰ মাৰ্গত হলে ৰস-সঞ্চাৰেই কবিৰ লক্ষ্য। বাক্য-বক্ৰতাৰ আলোচনা-প্ৰসঙ্গত কেনেকৈ সচেতন বস্তুবোৰক আদিৰসৰ বিকাশ-সাধনৰ চেষ্টা কৰি বেছি আকৃষ্যমান ৰূপত উপস্থাপিত কৰা যায় তাৰ বিশ্লেষণ কুন্তকে কৰিছে। তেওঁ স্বীকাৰ কৰিছে যে ভাব আৰু ৰসৰ বিকাশ সাধন কৰি কাব্যিক আবেদন বৃদ্ধি কৰিব পাৰি। প্ৰকৰণ আৰু প্ৰবন্ধ-বক্ৰতাৰ মাজতো তেওঁ ৰসৰ আৱশ্যকতা স্বীকাৰ কৰিছে। তেওঁ পৰম্পৰাগত বিষয়-বস্তুৰ সংস্কৃত উপস্থাপনো সমৰ্থন কৰিছে যদিহে এনে উপস্থাপন ৰসসৃষ্টিৰ বাবে কৰা হয়। তেওঁ প্ৰবন্ধ-বক্ৰতাৰ অঙ্গীৰসৰ আৱশ্যকতা উপলব্ধি কৰিছে আৰু কাব্যৰ নতুন সৌন্দৰ্য সৃষ্টিৰ বাবে আন কোনো দ্বিতীয় বিকল্প ৰসৰ বিকাশো সাধন কৰিব পৰাৰ সপক্ষে মত প্ৰকাশ কৰিছে।

১১। "The problem as to whether Kuṇtaka accepts the essentiality of *Rasa* in *Kāvya* or not makes an interesting study. Although he draws a difference among poetry describing *svabhāva-saukumārya*, that delineating *Rasa* and that abounding in *Alaṃkāra* and thus apparently maintains that apart from *Rasa*, *svabhāva* and *Alaṃkāra* are capable of being presented in poetry, yet elsewhere, he gives his opinion in favour of depiction of such *svabhāva* as is competent to bring *Rasa* into comprehension and gives illustrations of poems abounding in poetic figures as are characterised by manifestation of *Rasa*……These make the conclusion probable that from the point of view of theory, Kuṇtaka admits three elements introduced in *Kāvya—Svabhāva*, *Alaṃkāra* and *Rasa*, but his leaning is definitely towards the last one."

—R. Mukherjee

প্ৰাচীন পৰম্পৰাগত বিষয়ৰ অৱলম্বনত কবিয়ে আপোন ইচ্ছাৰে ঘটনাৰাশি পুনৰ বিন্যস্ত কৰিব পাৰে কিন্তু এনে পুনৰ বিন্যাসৰ যোগেদি ৰস-সঞ্চাৰ হোৱা কাম্য। মহাকবিসকলে দক্ষতাৰে এনে সৃষ্টি কৰিছে। এই কথাৰ দৃষ্টান্তস্বৰূপে কুন্তকে অভিজ্ঞানশকুন্তলম্, বেণীসংহাৰ, বিক্ৰমোৰ্বশীয় প্ৰভৃতি পুথিৰ উল্লেখ কৰিছে।

ওপৰৰ এইবোৰ আলোচনাৰপৰা দেখা যায় যে কুন্তকে ৰসক এটা উচ্চ স্থানত বহুৱাইছে। প্ৰকৰণ আৰু প্ৰবন্ধ-বক্ৰতা দুয়োটাতে ৰসৰ আৱশ্যকতা স্বীকাৰ কৰাৰ কথা আগতে কোৱা হৈছে। তাৰোপৰি তেওঁ মত প্ৰকাশ কৰিছে যে বিষয়বস্তু নাইবা প্লটৰ কাৰণে কাব্যবস্তু মধুৰ নহয় কিন্তু ই মধুৰ হয় ৰস-সঞ্চাৰ ক্ষমতাৰ কাৰণেহে। ৰস সম্বন্ধে ইমানবোৰ কথা কোৱা সত্ত্বেও আমি এই কথা পাহৰিলে নচলিব যে কুন্তকে বক্ৰোক্তিকেহে কাব্যৰ সাৰ বস্তু বুলি বিবেচনা কৰিছে ; গতিকে ৰসো বক্ৰোক্তিৰ এটা উপাদান বুলিহে গ্ৰহণ কৰা উচিত হব।

কুন্তকে কাব্যৰ আত্মা ধ্বনি বুলি কোৱা আদৰ্শটো প্ৰত্যাখ্যান কৰিছে কিন্তু ধ্বনিৰ প্ৰত্যয়টো তেওঁ দলিয়াই পেলোৱা নাই। তেওঁৰ মতে ধ্বনিও বক্ৰতাৰ এটা প্ৰকাৰহে। ধ্বনিৰ প্ৰত্যয়টো তেওঁ পদপূৰ্বাৰ্ধবক্ৰতাৰ অন্তৰ্গত পৰ্যায়-বক্ৰতা আৰু উপচাৰ-বক্ৰতাৰ মাজত সামৰি লৈছে। ধ্বন্যালোকত অত্যন্ততিৰস্কৃতবাচ্যধ্বনি বুজোৱা দৃষ্টান্তবোৰ বক্ৰোক্তিজীৱিতত উপচাৰ-বক্ৰতাৰ দৃষ্টান্ত স্বৰূপে উদ্ধৃত কৰা হৈছে। (উপচাৰবক্ৰতাদিভিঃ সমস্তো ধ্বনিপ্ৰপঞ্চঃ স্বীকৃতঃ)। ঠিক একে দৰেই আনন্দবৰ্ধনে উল্লেখ কৰা শব্দশক্তিমূল-ধ্বনিৰ বিচাৰো পৰ্যায়-বক্ৰতাৰ অন্তৰ্ভুৰ্ক্ত কৰা হৈছে। কুন্তকৰ মতে বক্ৰোক্তি সৰ্বব্যাপক আৰু কাব্যৰ গুণ, অলঙ্কাৰ, ধ্বনি, ৰস প্ৰভৃতি সকলো উপাদানকে ইয়ে সামৰি লয়।

কিছুমান সমালোচকে বক্ৰোক্তিবাদৰ প্ৰশংসা কৰিছে আৰু আন কিছুমানে ইয়াৰ বিপক্ষে মত প্ৰকাশ কৰিছে। ডঃ পি,ভি, কানেয়ে লিখিছে যে 'বক্ৰোক্তি-জীৱিত' পুথিখন এখন মূল্যবান গ্ৰন্থ আৰু বিস্মৃতিৰ গৰ্ভত হেৰাই যাব ধৰা এই পুথিখন উদ্ধাৰ কৰিব লাগে। বক্ৰোক্তি কাব্যৰ আত্মা বোলা কেন্দ্ৰীয় তত্ত্ব আৰু কিছু পৰিমাণে ইয়াৰ অপ্ৰচলিত নামকৰণ সম্বন্ধে মানুহে যেনে ধাৰণাই পোষণ নকৰক লাগে, পুথিখনৰ মাজত হলে মৌলিকতাৰ স্বাক্ষৰ,

বৃহৎ কাব্যবিচাৰ ক্ষমতা আৰু মনোমুগ্ধকৰ ভাবাদৰ্শৰ প্ৰাচুৰ্য আছে। তেওঁ ভট্ট টৌতৰ লগত একমত হৈ কৈছে যে কেৱল কবি-প্ৰতিভাহে মহৎ কাব্যৰ উৎস।[১২]

আনহাতে মহিম ভট্টই কৈছে যে বক্ৰোক্তিবাদ ধ্বনিতত্ত্বৰ ছদ্মবেশী ৰূপান্তৰৰ বাহিৰে আন একো নহয়। তেওঁ কয় যে কাব্যত অসাধাৰণ বিচ্ছিত্তিৰ আৱশ্যক হয় ঔচিত্য নাইবা অপ্ৰকাশিত বস্তু প্ৰকাশ কৰাৰ কাৰণেহে। এই সন্দৰ্ভত ডঃ মুকুন্দমাধব শৰ্মাই কব খোজে যে যদি প্ৰথমে উল্লেখ কৰা ঔচিত্যৰ কাৰণে অসাধাৰণ উপস্থাপনৰ আৱশ্যকতা স্বীকাৰ কৰি লোৱা হয় তেন্তে আমি এই সিদ্ধান্তত উপনীত হব পাৰোঁ। যে বক্ৰোক্তিয়ে ৰস ব্যঞ্জিত কৰে কিয়নো ঔচিত্যৰ প্ৰশ্নটো ৰসৰ লগত সম্পৰ্কযুক্ত হলেহে সি অৰ্থপূৰ্ণ হয়। যদি প্ৰকৃততে বক্ৰোক্তিয়ে ৰসৰ অপৰিহাৰ্যতা ধৰি লয় তেন্তে কব লাগিব বক্ৰোক্তিবাদ তত্ত্বত একো নতুনত্ব নাই। যদি বিকল্প আদৰ্শ, অৰ্থাৎ অপ্ৰকাশিত বস্তু-প্ৰকাশৰ আদৰ্শ গ্ৰহণ কৰা হয় তেন্তে বক্ৰোক্তিৰ সূত্ৰ ধ্বনিৰ সূত্ৰতকৈ বেলেগ নহয়। এইবাবে মহিম ভট্টই সন্দেহ কৰে যে এই কথাৰ কাৰণেই বক্ৰোক্তিৰ শ্ৰেণীবিভাজন আৰু সেইবোৰ বুজাবলৈ উদ্ধৃত কৰা দৃষ্টান্তসমূহ ধ্বনিতত্ত্বৰ দৃষ্টান্তৰ আৰ্হিতে লিপিবদ্ধ কৰা হৈছে।[১৩]

১২। "The *Vakroktijīvita* is work of great value and deserves to be rescued from the oblivion into which it has fallen. Whatever one may think of his central theory that *Vakrokti* is the soul of poetry and of the somewhat quaint nomenclature adopted by the author, the work shows originality, great literary acumen and is full of charming ideas. He is one with Bhaṭṭatoṭa in saying that it is the poet's genius that is the source of good poetry."

—*History of Sanskrit Poetics*

১৩। "If the former alternative is understood, then we must hold that the *Vakrokti* is suggestive of *Rasa* in so far as there can be a question of propriety only with reference to a contextual *Rasa*. If indeed *Vakrokti* thus presupposes an invariable presence of *Rasa*, then there is no novelty in

'ব্যক্তিবিবেক'ৰ প্ৰথম অধ্যায়তে মহিম ভট্টই তলত দিয়া ধৰণে বক্ৰোক্তিবাদৰ বিপক্ষে আপত্তি দৰ্শাইছে। শাস্ত্ৰ আৰু লোকব্যৱহাৰৰ সাধাৰণ কথনভঙ্গীতকৈ বেলেগ কাব্যিক শব্দ আৰু অৰ্থ হয়তো কাব্যৰ আত্মা ৰসৰ বাবে অপৰিহাৰ্য ঔচিত্য, নাইবা আনন্দবৰ্ধনৰ ধ্বনি হব লাগিব। যদি নতুন বক্ৰোক্তি কেৱল ঔচিত্যই হয়, তেন্তে কোনো নতুন কথা কোৱা হোৱা নাই। যদি এইটো অস্বীকাৰ কৰা হয়, তেন্তে আন একমাত্ৰ সম্ভাৱনা হ'ল যে বক্ৰোক্তি ধ্বনিৰে এটা নতুন নামৰ বাহিৰে আন একো নহয়, আৰু এইটোৱেই সঁচা যেন লাগে। কাৰণ আনন্দবৰ্ধনে উল্লেখ কৰা বিভাগ আৰু দৃষ্টান্তকে কুন্তকেও ব্যৱহাৰ কৰিছে।[১৪]

আনন্দবৰ্ধনৰ ধ্বনিতত্ত্বই কুন্তকৰ ওপৰত যে প্ৰভাৱ পেলাইছে—এই কথাত সন্দেহৰ অবকাশ কম। তথাপি কাব্যৰ প্ৰকৃতি জনাৰ কাৰণে বক্ৰোক্তি-জীৱিতকাৰে যি অবদান আগ বঢাইছে, সি সম্পূৰ্ণৰূপে অবজ্ঞা কৰিব লগা বস্তু নহয়। এইটো সঁচা কথা যে পিছৰ কালত তেওঁৰ তত্ত্বৰ সমৰ্থনকাৰী লোক যথেষ্ট নোলাল কাৰণ প্ৰায় আটাইবোৰ তত্ত্বালোচকেই ধ্বন্যালোকৰ প্ৰভাৱৰ বাহিৰলৈ আহিব নোৱাৰিলে। লেখত লবলগীয়া আলোচকৰ

---

the theory of *Vakrokti*. If the second alternative is understood, then the definition of *Vakrokti* is nothing other than a definition of *Dhvani* itself and *Mahima* Bhatta suspects that it is because of this fact the classification of *Vakrokti* and the various examples are entirely modelled on the scheme of *Dhvani*."—*The Dhvani Theory in Sanskrit Poetics*

১৪। The out-of-the-wayness of poetic word and idea as distinguished from those of *Śāstras* (learned treatises) and *Loka* (orninary speech) must either be the *Aucitya* so very essential to *Rasa* which is the soul of poetry, or be the *Dhvani* of Ānandavardhana. If, therefore, the new *Vakroti* is only *Aucitya*, nothing new is said. If this is denied, the only other possibility is that *Vakrokti* is nothing but a new name for *Dhvani* which seems to be the fact."

—Dr. Raghavan's presentation

ভিতৰত অকল ভোজেই বক্ৰতাৰ আদৰ্শৰ আলোচনাত প্ৰবৃত্ত হৈছে। ডঃ ৰাঘৱনে 'শৃঙ্গাৰপ্ৰকাশ'ৰ দশম অধ্যায়ত এনেদৰে লিখিছে, "আনন্দবৰ্ধনৰ পৰবৰ্তী কালৰ দুজন ডাঙৰ লেখক ভোজ আৰু কুন্তকৰ মাজত ভালেমান দিশত সাদৃশ্য আছে। এওঁলোকে ধ্বনি আৰু ৰসৰ প্ৰাধান্য মানি লৈছে। পুৰণি প্ৰত্যয়, অলঙ্কাৰ আৰু বক্ৰোক্তিৰ বিশ্লেষণ কৰি নতুন তত্ত্বৰ উদ্ভাবন কৰিছে। কুন্তক আৰু ভোজৰ মাজত পাৰ্থক্য এয়ে যে আগৰ জন লেখকে বক্ৰতাৰ আদৰ্শ বিশ্লেষণ কৰি তাক এটা স্বতন্ত্ৰ কাব্যতত্ত্বলৈ উন্নীত কৰিছে আৰু পিছৰ জনে প্ৰত্যয়টো এটা তত্ত্বলৈ তোলা নাই কিন্তু কুন্তকৰ দৰে ইয়াক কাব্যৰ জীৱন বুলি কৈছে"।[১৫]

কাব্যতত্ত্বৰ দিশত কুন্তকৰ শ্ৰেষ্ঠ অৱদান হ'ল কবি-ব্যাপাৰ বা কবিৰ সৃষ্টিধৰ্মী কাৰ্যৰ ওপৰত গুৰুত্ব আৰোপ। নকলেও চলে যে কবিৰ সৃষ্টিধৰ্মী ক্ষমতাৰ বলতে ভাববোৰে শব্দৰূপ গ্ৰহণ কৰে আৰু কাব্যিক আবেদনো গাঢ়তৰ কৰি তোলে। কবিৰ উৰ্বৰ কল্পনা নাথাকিলে বক্ৰতা সম্ভৱ নহয়। যি প্ৰকাশভঙ্গীৰ যোগেদি কাব্যিক ভাববোৰ ব্যক্ত কৰা হয় সেই প্ৰকাশভঙ্গী দৈনন্দিন জীৱনত ব্যৱহাৰ কৰা প্ৰকাশভঙ্গীতকৈ বেলেগ। ভঙ্গীৰ মাজত থকা পাৰ্থক্য কবি-কৌশলৰ ফল। গতিকে কাব্য ফলপ্ৰসূ আৰু মনোহাৰী কৰাৰ কাৰণে কবি-ব্যাপাৰ অপৰিহাৰ্য্য।

কবিৰ সৃষ্টিধৰ্মী শক্তিৰ লগত কুন্তকৰ মাৰ্গ বোলা প্ৰকাশ-ৰীতিৰো সম্বন্ধ আছে। ইয়ে ভাব-সঞ্চাৰণৰ ৰূপো নিৰূপিত কৰে। কবিৰ স্বতঃস্ফূৰ্ত

১৫। "There are many points of similarity between *Bhoja* and *Kuṇtaka*, two great writers of the Post-Ā*nandavardhana* period, who accepted *Dhvani* and *Rasa* with all their supremacy, but took up the old concept of *Alaṃkāra* and *Vakrokti* and elaborated systems out of them. The difference between *Kuṇtaka* and *Bhoja* is that the former analyses the concept of *Vakrata* and develops it into a full-fledged theory of poetry and the latter does not work out the concept into a whole work but accepts it like *Kuṇtaka* to be the life of poetry." —*Sṛṅgāra-Prakāśa X*

সৃষ্টিধৰ্মিতাৰ ফলত সুকুমাৰ মাৰ্গৰ জন্ম। আন হাতে জ্ঞান আৰু অভ্যাসৰ বলত আয়ত্ত কৰা কৌশলৰ অৱলম্বনত সৃষ্টি হয় বিচিত্ৰ মাৰ্গ। মধ্যম মাৰ্গৰ গুৰিতে থাকে কবিৰ প্ৰতিভা আৰু ব্যুৎপত্তি। অলঙ্কাৰ-প্ৰয়োগৰ ক্ষেত্ৰতো কবি-কল্পনাৰ আৱশ্যকতা আছে বুলি কুন্তকে কয়। অলঙ্কাৰবোৰে নিজে নিজেই ভাবৰ সৌন্দৰ্য্যবৰ্ধক হব নোৱাৰে কাৰণ সৌন্দৰ্য্য-বৰ্ধনৰ কাৰণে এইবোৰ উচিত ঠাইত ব্যৱহৃত হব লাগে।

কাব্যালঙ্কাৰৰ স্বৰূপ বুজোৱাৰ দিশত কুন্তকৰ অবদান নগণ্য নহয়। ধ্বনিবাদী আলঙ্কাৰিকসকলে অলঙ্কাৰবোৰ ব্যঞ্জনাক্ষম নাইবা প্ৰত্যক্ষ অথবা পৰোক্ষ ভাৱে ৰসৰ লগত সংযুক্ত হোৱাটো বিচাৰে। ৰসব্যঞ্জনাৰ ভিত্তিত অলঙ্কাৰবোৰৰ বিচাৰ বিবেচনা কৰাৰ কাৰণে অলঙ্কাৰবোৰৰ ক্ষেত্ৰ সীমিত হৈ পৰিছে। কিন্তু যুক্তি সহকাৰে কুন্তকে দেখুৱাইছে যে অলঙ্কাৰবোৰ সদায় ধ্বনি নাইবা ৰসৰ লগত সংযুক্ত হোৱাৰ আৱশ্যকতা নাই কিয়নো কাব্যালঙ্কাৰবোৰ নিজে নিজেই সৌন্দৰ্যমণ্ডিত হব পাৰে আৰু কবি-কৌশলৰ বলত এইবোৰ মনোমুগ্ধকৰ হয়।

কুন্তকৰ মতে অলঙ্কাৰবোৰ অকল প্ৰকাশভঙ্গীৰ শোভাবৰ্ধক বস্তুৱেই নহয় —এইবোৰ কবি-ব্যাপাৰৰ ফলত সংযুক্ত হোৱা বক্ৰতাৰ অপৰিহাৰ্য অঙ্গ। এই কথাৰপৰা এইটো স্পষ্ট হয় যে কুন্তকে কাব্যৰ ৰূপ আৰু বস্তুৰ মাজত অঙ্গাঙ্গী সম্বন্ধৰ আদৰ্শ আগত ৰাখিছে। এইটো অৱশ্যে সঁচা কথা যে কুন্তকে কাব্যৰ কথাবস্তু আৰু ৰূপৰ সম্বন্ধৰ প্ৰশ্নটো পোনপটীয়াকৈ তোলা নাই কিন্তু যেনে ধৰণে তেওঁ কাব্যসম্বন্ধীয় কিছুমান কথা আলোচনা কৰিছে তাৰপৰা এইটো ধৰি ললে বোধ হয় ভুল কৰা নহব যে অসাধাৰণ বিচ্ছিত্তি কাব্যাৰ্থৰ এটা আবৰণ মাথোন নহয়, কিন্তু ই এখন ছাল।

এইটো দুখৰ কথা যে পিছৰ যুগত কুন্তকৰ কোনো অনুগামী সমৰ্থক নোলাল। যদিও দুই এজন কাব্যালোচকে তেওঁৰ পুথিৰ কিছু কিছু কথা গ্ৰহণ কৰাৰ চিন পোৱা যায়, তথাপি আমি এনে এজন আলঙ্কাৰিক দেখা নাপাওঁ যিজনে কবি-ব্যাপাৰৰ আদৰ্শটোৰ বহল বিশ্লেষণ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। ভাৰতীয় নন্দনতাত্ত্বিক লেখকসকলৰ এইটো এটা প্ৰধান ত্ৰুটি ; কাৰণ কবিতা যেহেতু কবিকল্পনাৰ সহায়ত সৃষ্ট বস্তু, সেই হেতুকে ইয়াক ভালকৈ বুজিব খুজিলে কবি-প্ৰতিভাৰ সৃষ্টি-ধৰ্মী কৰ্মাভিনিবেশৰ বিশ্লেষণো

আৱশ্যক। ৰসৰ প্ৰত্যয়টো প্ৰথমতে ভৰতে নাট্যশাস্ত্ৰত বিশ্লেষণ কৰে। পৰবৰ্তী কালত এই প্ৰত্যয়টোকে নানান ফালৰপৰা বিচাৰ বিশ্লেষণ কৰাৰ ফলত লাহে লাহে প্ৰত্যয়টো সমৃদ্ধ আৰু সুপ্ৰতিষ্ঠিত হৈছে। কবি-ব্যাপাৰৰ আদৰ্শটোও এইদৰে বিচাৰ বিশ্লেষণৰ অন্তত সমৃদ্ধ হব পাৰিলেহেঁতেন, কিন্তু কুন্তকৰ আদৰ্শ এইদৰে সমাদৃত নহ'ল। পিছৰ কালৰ সমালোচকসকলে 'বক্ৰোক্তিজীৱিত'ৰপৰা দিয়া উদ্ধৃতিবোৰ সমালোচনাৰ কাৰণেহে দিয়া হৈছিল। কুন্তকৰ পিছৰ আলঙ্কাৰিকসকলৰ সৰহ ভাগেই আছিল ধ্বনিতত্ত্বৰ সমৰ্থক। অভিনৱ গুপ্তৰ মনীষাই ধ্বনিতত্ত্বটো এনে বিশ্বাসযোগ্য ৰূপত উপস্থাপিত কৰিলে যে তেওঁৰ পিছৰ সৰহ ভাগ সমালোচকেই এই তত্ত্বটো গ্ৰহণীয় বুলি ভাবিলে আৰু যিটো ধ্বনি-বিৰোধী-বুলি বিবেচিত হৈছিল সেইটোৱেই সহজে প্ৰত্যাখ্যাত হ'ল। এইটো এই কাৰণেই বোধ হয় হ'ল যে ধ্বনিতত্ত্ব আৰু বক্ৰোক্তিতত্ত্বৰ মাজত যথেষ্ট পাৰ্থক্য থাকিলেও কেইটামান মুখ্য উপাদান দুয়োটা তত্ত্বৰে মাজত একে ধৰণৰে।

বিশ্বনাথে কুন্তকৰ বক্ৰোক্তিতত্ত্বৰ সমালোচনা কৰি কৈছে যে যেহেতু বক্ৰোক্তি এটা অলঙ্কাৰ সেই হেতুকে ই কাব্যৰ জীৱন হব নোৱাৰে। এনে সমালোচনা তৰল; কাৰণ কুন্তকে যে বক্ৰোক্তিক এটা অলঙ্কাৰ হিচাপে গণ্য কৰা নাই—এই কথা স্পষ্ট। বিশ্বনাথে ৰস আৰু কাব্যক এক কৰি পেলাইছে। ৰসৰ আদৰ্শ তেওঁৰ মনৰ মাজত ইমান উজ্জ্বল যে তাত আন তত্ত্ব সহজে আৰু সমানে উজ্জ্বল হব নোৱাৰে। গতিকে তেওঁ বক্ৰোক্তিৰ আদৰ্শটো ভালকৈ পৰীক্ষা কৰি নোচোৱাকৈয়ে ইয়াৰ বিপক্ষে মত প্ৰকাশ কৰিছে যেন লাগে।

এইদৰে কুন্তকৰ বক্ৰোক্তিয়ে পিছৰ কালত ইয়াৰ বিস্তৃতি হেৰুৱাই পেলালে আৰু ইয়াৰ ফলত কিছুমানে ইয়াক শব্দালঙ্কাৰ আৰু আন কিছুমানে ইয়াক অৰ্থালঙ্কাৰ বুলিহে গ্ৰহণ কৰিলে।

ঔচিত্য-তত্ত্ব

একাদশ শতিকাত কাশ্মীৰী পণ্ডিত ক্ষেমেন্দ্ৰই ঔচিত্যৰ আলোচনাৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিছিল আৰু ঔচিত্যৰ আদৰ্শটো এটা তত্ত্বলৈ উন্নীত কৰি ইয়াক ৰসৰ আত্মা বুলি প্ৰতিপন্ন কৰিছিল। প্ৰাচীন কালত নাট্যশাস্ত্ৰৰ ৰচক ভৰত

ঔচিত্যৰ আদৰ্শৰ প্ৰতি সচেতন আছিল। ভৰতে নাটকৰ সূত্ৰ দিবলৈ গৈ ইয়াক দেৱতা, অসুৰ, ৰজা আৰু গৃহস্থৰ কাৰ্যকলাপৰ অনুকৰণ বুলি কৈছিল। এখন নাটক মঞ্চত উপস্থাপিত কৰোঁতে তেওঁ লোকধৰ্মী আৰু নাট্যধৰ্মী কৌশলৰ আৱশ্যকতা স্বীকাৰ কৰিছিল। লোকধৰ্মী কৌশল বাস্তৱতানুগ আৰু নাট্যধৰ্মী কৌশল হ'ল মঞ্চ-সংক্ৰান্ত ৰীতি। ইয়াৰ উপৰিও নাট্যশাস্ত্ৰৰ মাজত অঙ্গভঙ্গী, সংলাপ, পোছাক-পৰিচ্ছদ প্ৰভৃতি বিষয়বোৰৰো বিস্তৃত আলোচনা আছে আৰু ইয়াত কোৱা হৈছে যে এইবোৰ সদায় ৰস-সঞ্চাৰৰ বাবে উচিত নাইবা যথোপযুক্ত হব লাগে। নাটকৰ কেন্দ্ৰীয় বস্তু হ'ল ৰস, আৰু অঙ্গভঙ্গী, গীত, সংলাপ, নৃত্য প্ৰভৃতি সকলোবোৰেই এই কেন্দ্ৰীয় বস্তুটোৰ বাবে সমুচিত হব লাগে। ভৰতে কৈছে যে বস্তুবোৰ যথাস্থানত বহুৱাব নোৱাৰিলে প্ৰকৃত নাট্যৰসৰ আস্বাদন সম্ভৱ হব নোৱাৰে। এডাল কণ্ঠহাৰ ভৰিত পিন্ধিলে আৰু এপাত নূপুৰ ডিঙিত আঁৰি ললে তাৰপৰা হাঁহিৰ উদ্ৰেক হব মাথোন। এগৰাকী নাৰীয়ে অলঙ্কাৰবোৰ যথাস্থানত পিন্ধিলে সেইবোৰ তেওঁৰ সৌন্দৰ্য-বৰ্ধক হয়। ঠিক একে দৰেই কাব্যিক অভিব্যঞ্জনাৰ অলঙ্কাৰবোৰো বিকাশ কৰিব খোজা ভাবৰ লগত সঙ্গত হব লাগে, নহলে সৃষ্টিকাৰ্যই অথলে যায়। কাব্যত গুণ আৰু দোষবোৰ আপোনা-আপুনিয়ে গুণ বা দোষ হৈ নাথাকে; কিন্তু গুণৰ অনুচিত প্ৰয়োগ হলে সি গুণৰ সলনি দোষহে হয়। এনেদৰে এটা দোষো যদি উচিত ঠাইত ব্যৱহৃত হয় তেন্তে সেই দোষেও গুণ নাম পায়। কাব্যত পুনৰুক্তি এটা দোষ, কিন্তু কিছুমান বিশেষ বিশেষ ক্ষেত্ৰত ইয়াক যথোপ-যুক্ত ঠাইত বহুৱাব পাৰিলে ই গুণ হৈ পৰে। কোনো বস্তুৱে গুণ আৰু দোষ সদায় গুণ-দোষ হৈ নাথাকে কিন্তু যি পৰিস্থিতিৰ মাজত ইয়াৰ প্ৰয়োগ হয় সেই পৰিস্থিতি যথোপযুক্ত হোৱা-নোহোৱাৰ ওপৰত দোষ-গুণৰ কথা নিৰ্ভৰ কৰে।[১৬] ৰস-সঞ্চাৰৰ কাৰণে অকল যে বিভাব, অনুভাব আৰু ব্যভিচাৰী

১৬। "Excellence (*guṇa*) or defect (*doṣa*) does not inherently pertain to anything eternally, but anything according to the situations where it occurs, is either suitable or not and in this suitability or otherwise lies excellence or defect."

—*Aucitya in Sanskrit Poetics* by Dr. Raghavan

ভাবৰে সংযোগ সমুচিত হব লাগে এনে নহয়, গুণ, অলঙ্কাৰ আদিও কেন্দ্ৰীয় বস্তু ৰসৰ বাবে অনুকূল হোৱা উচিত। গতিকে ভৰতে ৰস আৰু ঔচিত্য— এই দুয়োটা প্ৰত্যয়ৰ ওপৰত সমানে গুৰুত্ব দিছিল।

গুণ আৰু দোষৰ আলোচনা-প্ৰসঙ্গত ভামহ আৰু দণ্ডীয়ে ঔচিত্যৰ বিচাৰ কৰিছে। আগতে কোৱা হৈছে, কাব্যৰ গুণ আৰু অলঙ্কাৰ উচিত ঠাইত বহুৱাব নোৱাৰিলে সি গুণ বা অলঙ্কাৰৰ শোভাবৰ্ধন নকৰে। দণ্ডীয়ে আৱশ্যকীয় দৃষ্টান্তৰ সহায়ত স্পষ্টকৈ দেখুৱাইছে যে বিশেষ অৱস্থাৰ মাজত এটা দোষো গুণত পৰিণত হব পাৰে। ভামহ আৰু দণ্ডী দুয়োৱেই দোষবোৰ অনিত্য বুলি কৈছে। দণ্ডীৰ মতে পুনৰুক্তি সদায় এটা দোষ নহয় কিন্তু পৰিস্থিতি ভেদে ইয়েই গুণতো পৰিবৰ্তিত হব পাৰে। যেতিয়া স্নেহ প্ৰভৃতি অনুভূতি-বোৰৰ আতিশয্য প্ৰকাশ কৰিব খোজা হয় তেতিয়া একে ধৰণৰ কথাৰে পুনৰাবৃত্তিৰ আৱশ্যক হোৱা দেখা যায়।

হন্যতে সা বৰাৰোহা স্মৰেণাকান্দ বৈৰিণা।
হন্যতে চাৰুসৰ্বাঙ্গী হন্যতে মঞ্জুভাষিণী॥

হঠাতে শত্ৰুত পৰিণত হোৱা মদনৰদ্বাৰা সুন্দৰ নিতম্বযুতা সেই ৰমণী নিহত হ'ল—সেইজনী নাৰী নিহত হল, যিজনী আছিল চাৰুসৰ্বাঙ্গী, মঞ্জু-ভাষিণী। সেই ললনা নিহত হ'ল।

এই শ্লোকত 'হন্যতে' শব্দটো মদনৰ দ্বাৰা উৎপীড়িত নাৰী গৰাকীৰ প্ৰতি সহানুভূতি আকৰ্ষণ কৰাৰ অৰ্থে বাৰে বাৰে ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। ইয়াত পুনৰুক্তি দোষ হোৱা নাই।

প্ৰসঙ্গৰ লগত সঙ্গতি আৰু অসঙ্গতিৰ প্ৰশ্নই দোষ-গুণৰ প্ৰশ্নটোৰ প্ৰকৃত মানদণ্ড বুলি মম্মট ভট্ট আৰু বিশ্বনাথে কয়।

ডঃ ৰাঘবনে লিখিছে যে ঔচিত্য হ'ল সঙ্গতি আৰু এটা ফালত ই সমগ্ৰ বস্তুটোৰ লগত অংশবোৰৰ নাইবা প্ৰধান বস্তুটোৰ লগত অপ্ৰধান বা তলতীয়াবোৰৰ অনুপাত। এই সম্পূৰ্ণতাই হ'ল আৰ্টৰ নীতি আৰু সৌন্দৰ্য। শেষ স্তৰত তত্ত্ব হিচাপে কাব্যিক আবেদনৰ ৰহস্য উদ্ঘাটনৰ ক্ষেত্ৰত ঔচিত্যক জীৱিত অৰ্থাৎ কাব্যৰ জীৱন বোলা হৈছে। এই ঔচিত্য হ'ল এটা দিশত অনুপাত আৰু সঙ্গতি আৰু আনটোত যথোপযুক্ততা আৰু অভিযোজন (adaptation)। ইয়াক অকলে জনা নাযায় কিয়নো ই এনে এটা বস্তু ধৰি

লয়, যেনে কাব্যৰ আত্মা ৰস, যিহৰ লগত ই অভিযোজিত বা সঙ্গত হব পাৰে।[১৭]

ঔচিত্য এটা ব্যাপক শব্দ আৰু ই কাব্যৰ সকলো সৌন্দৰ্য্যকে সামৰি লয়। ঔচিত্যৰ অনুপস্থিতি সকলো প্ৰকাৰ সাহিত্যৰে প্ৰধান দোষ। কৃত্ৰিম অলঙ্কাৰ-সংযোগ নাইবা কোনো এটা বিষয়-বিশ্লেষণত বাগাড়ম্বৰে ৰচনাৰ স্পষ্টতা অপহৰণ কৰি ৰচনা নীৰস কৰি পেলায়। অসংখ্য অলঙ্কাৰেৰে ভাৰাক্ৰান্ত ৰচনাত স্বতঃস্ফূৰ্ত্ততা আৰু ৰমণীয়তা নাথাকে। সাহিত্যৰ দৰে আৰ্টৰ সৌন্দৰ্য স্থষ্ট বস্তুটোৰ বিভিন্ন অংশৰ যথোপযুক্ততা আৰু জৈৱিক ঐক্যৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল। ঔচিত্যৰ আদৰ্শ মানি নললে এনে জৈৱিক ঐক্য-সাধন সম্ভব নহয়।

দীঘলীয়া কাব্য এখনত কবিয়ে বিভিন্ন ধৰণৰ বস্তু-সংযোগ কৰে। যদি বিচিত্ৰ ধৰণৰ বস্তুবোৰ উপযুক্তভাবে সংযোজিত নহয়, অৰ্থাৎ কেন্দ্ৰীয় ভাবটোৰ সমৃদ্ধিৰ অৰ্থে যদি এইবোৰ ব্যৱহৃত নহয়, তেন্তে এইবোৰ কাব্যৰ আত্মাৰ প্ৰতি উচিত হব নোৱাৰে। কাব্যৰ কেন্দ্ৰীয় বস্তু হ'ল ৰস। উপযুক্ত বিভাবাদিৰ দ্বাৰা এই ৰসৰ পুষ্টি সাধিত হব লাগে। ইয়াৰ লগতে থাকিব লাগে অৰ্থব্যঞ্জক উন্নত প্ৰকাশভঙ্গী। ধ্বন্যালোকৰ ৰচক আনন্দবৰ্ধনে লিখিছে—

অনৌচিত্যাদৃতে নান্যদ্ ৰসভঙ্গস্য কাৰণম্।
প্ৰসিদ্ধৌচিত্যবন্ধস্তু ৰসস্যোপনিষৎ পৰা॥

১৭। "*Aucitya* is harmony and in one aspect it is a proportion between the whole and the parts, between the chief and the subsidiary. This perfection is all the morals and beauty in art. At the final stage of its formulation as a theory explaining the secret of poetic appeal, *Aucitya* is stated to be the *jīvita*, life-breadth of poetry. This *Aucitya*, proportion and harmony on one side, and appropriateness and adoption on the other, cannot be understood by itself but presupposes that to which all other things are harmonious and appropriate, viz, *Rasa*, the soul of poetry."

Aucitya in Sanskrit Poetics

অনৌচিত্যৰ বাহিৰে ৰসভঙ্গৰ আন কাৰণ নাই। ৰসৰ শ্ৰেষ্ঠ ৰহস্য প্ৰসিদ্ধ ঔচিত্যৰ নিয়মানুসৰণৰ মাজত আছে।

পূৰ্বৰ লেখকসকলৰ তুলনাত আনন্দবৰ্ধনে ঔচিত্যৰ সমস্যাটো বেছি বিস্তৃতভাৱে আলোচনা কৰিছে। ভাল কাব্যৰ মাজত প্ৰত্যেক অংশতে ঔচিত্যৰ নীতি অনুসৃত হয়। তেওঁৰ মতে ভাল আৰু মহৎ কাব্যই ধ্বনিৰ সহায়ত ৰস-সঞ্চাৰ কৰে। যদিও তেওঁ বস্তু আৰু অলঙ্কাৰধ্বনিৰ আৱশ্যকতা দুই কৰা নাই, তথাপি তেওঁ ৰসধ্বনিৰ ওপৰত গুৰুত্ব আৰোপ কৰিছে কিযনো কাব্যিক মূল্যমান হিচাপে এইটোৱেই শ্ৰেষ্ঠ মূল্যমান বুলি স্বীকৃত হৈছে। ৰস-সঞ্চাৰত যিবোৰে বাধা দিয়ে সেইবোৰক দোষ বুলি কোৱা হৈছে। এইদৰে গুণ আৰু অলঙ্কাৰবোৰো অকল বাহিক মনোমোহা আভৰণ নহয়। কাব্যৰ ভাবানুভূতি সঞ্চাৰৰ ক্ষেত্ৰত এইবোৰৰ অৰিহণা যথেষ্ট। এইবাবে আনন্দবৰ্ধনে ৰসদোষৰ আলোচনাহে বহলভাৱে কৰিছে আৰু কৈছে যে অনৌচিত্যৰ বাহিৰে আন ৰসভঙ্গৰ কাৰণ নাই।

বিভাব, অৰ্থাৎ নায়ক-নায়িকা আৰু পাৰিপাৰ্শ্বিকতা, স্থায়ী ভাব, ব্যভিচাৰী ভাব প্ৰভৃতি এনেভাবে উপস্থাপিত কৰিব লাগিব আৰু কাৰ্য আৰু প্ৰয়োগ কৰা শব্দ এনেভাবে অভিযোজিত কৰিব লাগিব যাতে এই সকলোবোৰে জৈৱিক ঐক্য সূত্ৰত গ্ৰথিত হৈ প্ৰধান ৰস-প্ৰকাশক হয়। শব্দ আৰু কাৰ্যবোৰে পাঠকৰ মনত অনৌচিত্য বা অসম্ভৱৰ ভাব জগাই তুলিব নালাগিব।[১৮]

আনন্দবৰ্ধনে ৰস সঞ্চাৰৰ কাৰণে বাস্তৱতাৰ সাদৃশ্য অতি আৱশ্যকীয় বুলি বিবেচনা কৰিছে। অবিশ্বাস্য অত্যুক্তি, দোষযুক্ত বৰ্ণনা আৰু মানুহৰ ওপৰত অতিমানব শক্তিৰ আৰোপ প্ৰভৃতি দোষবোৰ অনুচিত আৰু অসম্ভাব্য দোষ। বাস্তৱতাৰ সাদৃশ্যৰ অভাৱে ঔচিত্যৰ আদৰ্শ ধ্বংস কৰে।

১৮। "The *Vibhāva*, i e, the hero and heroine and environment, the abiding sentiment, the passing emotions, all should be so depicted and the acts and words should be so adjusted as they should form as a whole an organic expression of principal sentiment The acts and words must not strike the reader as something inappropriate or absurd."

—*Concept of Poetic Blemishes in Sanskrit Poetics*, Ch. VII

কাব্যবস্তুৰ আবেদনৰ কাৰণে আনন্দবৰ্ধনে শব্দ আৰু অলঙ্কাৰৰ উচিত ব্যৱহাৰৰ অপৰিহাৰ্যতা স্বীকাৰ কৰিছে। তেওঁ কয় যে শৃঙ্গাৰ ৰসৰ ক্ষেত্ৰত কৰ্কশ শব্দ আৰু দীৰ্ঘ-সমাস সাধাৰণতে বৰ্জনীয়। যমকৰ দৰে কৃত্ৰিম অলঙ্কাৰবোৰ সঘনে প্ৰয়োগ কৰিলে কবি আৰু পাঠক দুয়োজনকে তেনে ৰচনাই মূল আদৰ্শৰপৰা আঁতৰাই লৈ যাব আৰু ৰচনা বিক্ষিপ্ত কৰাৰ উপৰিও তাৰ ওপৰত কৃত্ৰিমতাৰ ৰহণ সানিব। অৱশ্যে কাব্যসৃষ্টিত কিছু নহয় কিছু কৃত্ৰিমতা আছে কিন্তু যদি কেন্দ্ৰীয় বস্তুটো উপযুক্ত শব্দ আৰু গুণালঙ্কাৰৰদ্বাৰা সমৃদ্ধ কৰা হয় তেনেহলে সৃষ্টি সজীৱ হয় আৰু তাৰ প্ৰভাৱো একক হৈ পৰে। পৰিকল্পনাৰপৰা যিবোৰ অলঙ্কাৰ আপোনাআপুনিয়ে ওলাই আহে সেইবোৰ অলঙ্কাৰ সমগ্ৰ সৃষ্টিটোৰে অঙ্গস্বৰূপ হয় আৰু তেতিয়া অলঙ্কাৰবোৰ কেৱল চকুত লগা আভৰণ মাথোন হৈ নাথাকে।

আনন্দবৰ্ধনে ৰামায়ণ, মহাভাৰত নাইবা তেনেধৰণৰ পুথিৰপৰা কথাবস্তু সংগ্ৰহ কৰাৰ ক্ষেত্ৰত কোনো আপত্তি দৰ্শোৱা নাই কিন্তু তেওঁ কৈছে যে বস্তু-উপস্থাপনৰ ক্ষেত্ৰত ই এনেভাৱে উপস্থাপিত হব লাগে যাতে কেন্দ্ৰীয় ৰসটো বিকশিত হৈ উঠিব পাৰে। বেণীসংহাৰৰ দ্বিতীয় অঙ্কত উপস্থাপিত কৰা প্ৰণয়ৰ দৃশ্য-সংযোগ অনুচিত হোৱা বুলি তেওঁ মত প্ৰকাশ কৰিছে কাৰণ ইয়াৰ ফলত নাটকৰ কেন্দ্ৰীয় বীৰৰসৰ সুস্থ বিকাশ ঘটিব পৰা নাই। লেখকে সদায় কেন্দ্ৰীয় ৰসৰ ওপৰত চকু ৰাখিব লাগে যাতে কোনো অনাৱশ্যকীয় ঘটনাই কেন্দ্ৰীয় ৰসৰ সম্যক পুষ্টি-সাধনত বাধাস্বৰূপে থিয় দিব নোৱাৰে।

চৰিত্ৰসৃষ্টি আৰু সেইবোৰৰ কাৰ্যকলাপ সম্বন্ধেও আনন্দবৰ্ধনৰ কিছু কবলগীয়া আছে। সমাজৰ বিভিন্ন স্তৰৰপৰা অনা চৰিত্ৰবোৰৰ ভাবানুভূতি চিত্ৰনৰ সময়ত যথেষ্ট সতৰ্কতা অৱলম্বন কৰা দৰকাৰ। বিভিন্ন স্তৰৰ মানুহৰ মাজত সংঘটিত হোৱা প্ৰণয়ৰ উপস্থাপন একে ধৰণৰ হোৱা উচিত নহয়। গ্ৰাম্য-চৰিত্ৰৰ প্ৰণয়ৰ ৰূপ আৰু অভিজাতজনৰ প্ৰণয়ৰ ৰূপ নিশ্চয় একে নহয়। এইদৰে শান্তিকামী জনৰ মুখত বীৰোচিত দম্ভৰ প্ৰকাশ অনুচিত কাৰণ এনে লোকৰ স্বভাৱৰ লগত ইয়াৰ সঙ্গতি নাই। আনন্দবৰ্ধনে আনকি মহাকবি কালিদাসৰ ৰচনাৰ মাজতো ঔচিত্য-ভঙ্গৰ দৃষ্টান্ত বিচাৰি পাইছে। কুমাৰসম্ভৱৰ অষ্টম সৰ্গত শিৱ-পাৰ্বতীৰ বিহাৰৰ যেনে বৰ্ণনা দিয়া হৈছে সেই

বৰ্ণনা অনুচিত। কিন্তু আনন্দবৰ্ধনৰ মতে শক্তিশালী কবিকল্পনাৰ চাতুৰ্যৰ বলত এই অনৌচিত্য যেন লুকাই পৰিছে।

কাব্যৰ কাৰণে কবিয়ে যেই সেই মৌলিক কাহিনী বাছি লব পাৰে কিন্তু বিভাব, অনুভাব আৰু ব্যভিচাৰী ভাব আদিৰ সংযোগৰ ক্ষেত্ৰত তেওঁ যথেষ্ট সতৰ্কতা অৱলম্বন কৰিব লাগে যাতে এইবোৰৰ কোনোটোৱেই অনৌচিত্য দোষদুষ্ট হৈ কেন্দ্ৰীয় বস্তুৰ সম্যক উপস্থাপনত বাধা দিব নোৱাৰে। আখ্যান ভাগত ৰসৰ পুষ্টিসাধনৰ ক্ষেত্ৰ থাকিব লাগে আৰু যিটোৱে ৰসৰ বিকাশত বাধা জন্মায় সেইটো পৰিত্যাগ কৰিব লাগে। যেতিয়া ইতিহাসৰ-পৰা কোনো আখ্যান ধাৰ কৰি অনা হয় তেতিয়া ই এনে ভাৱে উপস্থাপিত হ'ব লাগে যাতে যিবোৰ ঘটনা বা কাৰ্যই ৰসৰ পুষ্টি-সাধনত বাধা দিয়ে সেইবোৰ ঘটনা বা কাৰ্য আখ্যানৰ বাহিৰত ৰখা হয়। কেন্দ্ৰীয় ৰসৰ লগত অনুচিত হোৱা সকলো কাৰ্যকে বৰ্জন কৰা উচিত, নহলে অঙ্গী ৰসৰ বিকাশ হ'ব নোৱাৰিব। নাটকীয় ৰচনাত এনেভাৱে কৌশল প্ৰয়োগ কৰিব লাগে যাতে ইয়াৰ ফলত ৰসৰ বিকাশ বাধাপ্ৰাপ্ত নহয়। এইখিনি আলোচনাৰপৰা এইটো সিদ্ধান্তত উপনীত হ'ব পাৰি যে প্ৰধানকৈ ঔচিত্যৰ সম্বন্ধ ৰসৰ লগত।

তলত দিয়া ধৰণে ডঃ সূৰ্যকান্তই ঔচিত্য সম্বন্ধে থকা আনন্দবৰ্ধনৰ মত দাঙি ধৰিছে :—

"আলোচনাৰিপৰা এইটো স্পষ্ট হয় যে সকলো সময়তে আনন্দবৰ্ধনে ঔচিত্যক ৰসৰ তলতীয়া কৰিছে। ঔচিত্যৰদ্বাৰা তেওঁ কাব্যিক স্বাতন্ত্ৰ্য সীমিত কৰিব খোজে যাতে কবিয়ে যি ইচ্ছা তাকে লিখিব নোৱাৰে। ইয়াত বাণীভঙ্গী, তাৰ আনুসঙ্গিক কথা, বিভাব, অঙ্গভঙ্গী আৰু গৌণ ৰস নিয়ন্ত্ৰিত কৰাৰ কাৰণে ঔচিত্যই কিছুমান নিয়মৰ ৰূপ গ্ৰহণ কৰিছে। এই নিয়ন্ত্ৰণৰ লক্ষ্য হ'ল যাতে ওপৰত উনুকিওৱা কাব্যৰ সকলো অংশ সন্মিলিত হৈ কেন্দ্ৰীয় ৰসৰ বিকাশ সাধন কৰে। এই নিয়মৰ ব্যতিক্ৰম ঘটিলে কাব্যৰ ৰসভঙ্গ হয়। গতিকে এনে কাৰ্য সৰ্বতোভাৱে নিন্দনীয়।"[১৯]

১৯। "It is clear from the above discussion that Ānandavardhana is all the time considering *Aucitya* as subordinate to *Rasa*. He wants to restrict the poetic license by means

লোচনৰ ৰচক অভিনব গুপ্তই আনন্দবৰ্ধনে পোষকতা কৰা ধাৰণাটো বেছি স্পষ্ট ৰূপত প্ৰকাশ কৰিছে। এহাতে তেওঁ আনন্দবৰ্ধনৰদ্বাৰা ৰচিত অলঙ্কাৰ-গ্ৰন্থ ধ্বন্যালোকৰ খ্যাতিমন্ত টীকাকাৰ আৰু আনহাতে তেওঁ ক্ষেমেন্দ্ৰৰ গুৰু। এইজন ক্ষেমেন্দ্ৰই ঔচিত্যৰ ধাৰণাটো এটা তত্ত্বলৈ উন্নীত কৰিছে। ধ্বন্যালোকৰ তৃতীয় অধ্যায়ত ৰস আৰু ধ্বনিৰ আদৰ্শ আলোচনা প্ৰসঙ্গত অভিনব গুপ্তই ঔচিত্যৰ আলোচনাও কৰিছে। ড: ৰাঘৱনে লিখিছে, "এইটো স্পষ্ট যে তৃতীয় অধ্যায়ত সন্নিবিষ্ট কৰা ঔচিত্য-বিচাৰ স্বভাৱতে ৰস আৰু ধ্বনিতত্ত্বৰপৰা উদ্ভৱ হয় আৰু এই তিনিওটা বস্তু, (ৰস, ধ্বনি আৰু ঔচিত্য) পৰস্পৰৰপৰা পৃথক কৰা নাযায়। অভিনব গুপ্তই কাব্যজীৱনৰ এই তিনিটা দিশৰ ভিত্তিৰ ওপৰত থিয় দিছে—প্ৰথমতে ৰস, তাৰ পিছত ধ্বনি আৰু তাৰ পিছত ঔচিত্য। ঔচিত্যই কোনো এটা বস্তুৰ লগত উচিত হোৱা কথা বুজায় আৰু যি বস্তুটোকে শেহত উচিত বুলি স্থিৰ কৰা হয় সেই বস্তুটো হ'ল ৰস, কাব্যৰ আত্মা।"[২০]

---

of *Aucitya* so that the poet may not write whatever he likes Propriety, here, takes the form of some binding rules which regulate the style, the accessories, excitants, grimaces and the subordinate sentiments. The object of this regulation is that all the parts of poetry mentioned above, should be in harmony, and contribute to the development of the main flavour. Any violation of this regulation would result in the abatement in the relish of poetry (*Rasabhaṅga*), and therefore must be discredited by all means."

—*Kṣemendra Studies*, Ch. V

২০। It is clear from Ānandavardhana's treatment of *Aucitya* in chapter III that *Aucitya* naturally emerges out of the doctrines of *Rasa* and *Dhvani* and the three cannot be separated. Abhinava Gupta takes this stand on this triple aspect of the life of poetry—*Rasa* first, then *Dhvani* and then *Aucitya*. *Aucitya* presupposes something to which a thing is *Ucita* and that to which everything else is finally to be established as *ucita* is *Rasa*, the soul of poetry."

—*Aucitya in Sanskrit Poetics* (Introduction)

আনন্দবৰ্ধনৰ পিছৰ কাব্যতত্ত্ব-আলোচনাত ঔচিত্যৰ প্ৰত্যয়টোৱে বেছি উল্লেখযোগ্য স্থান অধিকাৰ কৰে কাৰণ পূৰ্বৰ আলোচকসকলৰ তুলনাত তেৱেঁই ঔচিত্যৰ ওপৰত পৰ্যাপ্ত আলোচনা তুলি ধৰিছে। আনন্দবৰ্ধনৰ দৰে কুন্তকেও সকলো ধৰণৰ কাব্যৰ কাৰণে ঔচিত্য অপৰিহাৰ্য বুলি মত প্ৰকাশ কৰিছে। সুকুমাৰ, বিচিত্ৰ আৰু মধ্যম মাৰ্গত ঔচিত্য এটা গুণ। কিছুমান গুণ আছে যাৰ উপস্থিতিত বিভিন্ন মাৰ্গ নিৰূপিত হয়। কিন্তু কুন্তকৰ মতে ঔচিত্য আৰু সৌভাগ্য সকলো মাৰ্গৰে গুণ। গতিকে সকলো-ধৰণৰ কাব্যতে ঔচিত্যৰ আৱশ্যকতা স্বীকৃত হৈছে। যি ধৰণৰ প্ৰকাশ-ভঙ্গীয়ে ভাবটো সাৰ্থকতাৰে প্ৰকাশ কৰে সেই প্ৰকাশভঙ্গীয়ে হ'ল কুন্তকৰ চকুত উচিত প্ৰকাশভঙ্গী। ঔচিত্যৰ আদৰ্শই কবিক নতুন ৰূপৰ মাধ্যমেৰে ভাব-প্ৰকাশৰ পথ দৰ্শায়। গতিকে ঔচিত্যই প্ৰকাশভঙ্গীক উচ্চ স্তৰলৈ তোলে আৰু ই বস্তু আৰু ৰস দুয়োৰে লগত সম্পৰ্কযুক্ত হৈ থাকে। আনন্দবৰ্ধনৰ দৰে কুন্তকেও মত প্ৰকাশ কৰে যে প্ৰকাশ কৰিব খোজা ভাবৰ লগত শব্দধ্বনি যথোপযুক্ত হব লাগে। কৰ্কশ ধ্বনি সঘনে ব্যৱহাৰ কৰা উচিত নহয় কাৰণ ইয়ে কাণৰ পৰ্দাত বেসুৰা ধ্বনিহে তোলে।

কুন্তকে বক্ৰোক্তিক কাব্যৰ জীৱন বুলি কৈছে। কথাবস্তু বা ৰসৰ বিভিন্ন দিশৰ পাৰস্পৰিক ঔচিত্যৰ ওপৰত বক্ৰতা নিৰ্ভৰ কৰে। কুন্তকৰ পদ-বক্ৰতা পদ-ঔচিত্যৰ লগত একেই। ইয়াৰপৰা এইটো দেখা যায় যে কুন্তকৰ ঔচিত্যৰ নীতি বক্ৰতাৰ নীতিৰ আঁতৰত নহয়। মহিম ভট্টই কৈছে যে কুন্তকৰ বক্ৰতা বাস্তৱ ক্ষেত্ৰত ঔচিত্যৰ লগত একেই। আনন্দবৰ্ধনৰ চকুত ৰস আৰু ধ্বনিৰ কাৰণে ঔচিত্য অপৰিহাৰ্য। ভালকৈ পৰীক্ষা কৰি চালে ঔচিত্য, বক্ৰতা আৰু ধ্বনিৰ মাজত থকা ওচৰ সম্বন্ধ বিচাৰি উলিওৱা টান নহয়।

মহিম ভট্টই তেওঁৰ 'ব্যক্তিবিবেক' পুথিৰ দ্বিতীয় অধ্যায়ত অনৌচিত্যৰ আলোচনা কৰিছে। ৰস-বিকাশত বাধা দিয়া পাঁচোটা দোষ তেওঁ অনৌচিত্যৰ অন্তৰ্গত কৰিছে। যদিও মহিম ভট্ট আনন্দবৰ্ধনৰ এজন চোকা সমালোচক, তথাপি তেওঁ আনন্দবৰ্ধনৰ দৰে কাব্যত ৰসৰ অপৰিহাৰ্যতা স্বীকাৰ কৰে। ঔচিত্য বা অনৌচিত্য ৰস, বস্তু নাইবা শব্দৰ লগত সম্বন্ধযুক্ত হব পাৰে। ৰস বা অৰ্থৰ লগত সম্পৰ্কযুক্ত অনৌচিত্যক তেওঁ বুলিছে

অন্তৰঙ্গ অনৌচিত্য আৰু শব্দাদিৰ লগত সম্পৰ্ক থকা অনৌচিত্যক বহিৰঙ্গ অনৌচিত্য বোলা হৈছে। অন্তৰঙ্গ অনৌচিত্যত বিভাব, অনুভাব আৰু ব্যভিচাৰী ভাব অনুচিত হোৱাৰ বাবে ৰসৰ পুষ্টিসাধন নহয়। বহিৰঙ্গ অনৌচিত্যৰ ভিতৰত পাঁচপ্ৰকাৰ অনৌচিত্য ধৰা হৈছে। এইবোৰ হ'ল,—বিধেয়বিমৰ্ষ, প্ৰক্ৰমভেদ, ক্ৰমভেদ, পৌনৰুক্ত আৰু বাচ্যাবচন। এই পাঁচ-প্ৰকাৰ দোষে ৰসানুভূতিত বাধা দিয়ে; গতিকে এইবোৰৰপৰা ৰচনা মুক্ত হব লাগে।

ডঃ সূৰ্য্যকান্তই মহিম ভট্টৰ অনৌচিত্য-বিচাৰ অসম্পূৰ্ণ বুলি কৈছে। এইবোৰ অসম্পূৰ্ণই হৈছে সন্দেহ নাই; কাৰণ এইজনা পণ্ডিতে অকল অনৌচিত্যৰ ওপৰতহে আলোচনা কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। ঔচিত্যৰ প্ৰশ্নটো তেওঁ দুটা দিশৰপৰা চাইছে কিন্তু এটা দিশৰ অৰ্থাৎ ঔচিত্যৰ আলোচনা তেওঁ কৰা নাই কাৰণ এই বিষয়ে আনন্দবৰ্ধনে আগেযে আলোচনা কৰি গৈছে। ডঃ সূৰ্যকান্তৰ মতে মহিম ভট্টই সদায় ঔচিত্যৰ সলনি অনৌচিত্যৰহে বিচাৰ কৰিছে। ইয়াঁৰ ফলত তেওঁৰ নামকৰণ নাস্তিত্বৰ নামকৰণ যেনহে হৈছে।

অভিনৱ গুপ্তৰ ছাত্ৰ ক্ষেমেন্দ্ৰই ঔচিত্যৰ ওপৰত 'ঔচিত্যবিচাৰচৰ্চা' নামৰ এখন পুথিত ঔচিত্যৰ ধাৰণাটোক তত্ত্বৰূপ দিছে। আগৰ লেখকসকলৰ তুলনাত তেওঁৰ আলোচনা বেছি পৰ্যাপ্ত। ক্ষেমেন্দ্ৰই কোৱা মতে ঔচিত্য-বিচাৰ-চৰ্চা পুথিখন ছাত্ৰসকলক শিক্ষা দিয়াৰ কাৰণে ৰচনা কৰা হৈছিল। যি কাৰণে ৰচনা কৰা হলেও সাহিত্য-সমালোচনাৰ দিশত এই সৰু পুথি-খনিৰ বাবে এখন উল্লেখযোগ্য স্থান আছে। ক্ষেমেন্দ্ৰই তলত উদ্ধৃত কৰা শ্লোক কেইটাৰ যোগেদি ঔচিত্যৰ আৱশ্যকতাৰ চমু আভাস দিছে।

কাব্যস্যালমলঙ্কাৰৈঃ কিং মিথ্যাগণিতৈৰ্গুণঃ।
যস্য জীৱিতমৌচিত্যং বিচিন্ত্যাপি ন দৃশ্যতে॥
অলঙ্কাৰাস্তৱলঙ্কাৰা গুণ এব গুণঃ সদা।
ঔচিত্যং ৰসসিদ্ধস্য স্থিৰং কাব্যস্য জীৱিতম্॥

ঔচিত্যবিচাৰচৰ্চা ৪—৫

যি ৰচনাৰ মাজত বিচাৰিলে কাব্যৰ জীৱন-স্বৰূপ ঔচিত্য পোৱা নাযায় সেই ৰচনাৰ মাজত থকা অলঙ্কাৰ আৰু মিছা গুণ-গণনাৰ আৱশ্যক কি?

অলঙ্কাৰবোৰ আভৰণ আৰু গুণবোৰ সদায় বাক্যৰ শোভাবৰ্দ্ধক, কিন্তু ঔচিত্য হ'ল ৰসযুক্ত কবিতাৰ জীৱন।

অনুপ্ৰাসৰ দৰে শব্দালঙ্কাৰ আৰু উপমা আদিৰ দৰে অৰ্থালঙ্কাৰবোৰ সোণৰ বলয়, কাণৰ আঙঠি আৰু কণ্ঠহাৰৰ নিচিনা বাহ্যশৰীৰৰ শোভাবৰ্দ্ধক অলঙ্কাৰ। গুণবোৰ নাইবা বচনভঙ্গীৰ সৌন্দৰ্যবোৰ বিন্যাৰ নিচিনা কিছুমান গুণহে কিন্তু ঔচিত্য হ'ল কাব্যৰ অভগন আত্মা কাৰণ ইয়াৰ অবিহনে কবিতা নিৰ্জীৱ। গুণ আৰু অলঙ্কাৰবোৰে উচিত প্ৰয়োগৰ অভাৱত কবিতা সজীৱ কৰিব নোৱাৰে। এইবোৰ যেতিয়া যথোপযুক্ত স্থানত বহুওৱা হয় তেতিযাহে কাব্যশোভা বৃদ্ধি হব পাৰে। ক্ষেমেন্দ্ৰই লিখিছে "কঁকালৰ পেটী ডিঙিত, উজ্জ্বল কণ্ঠহাৰ কঁকালত, ভৰি-খাৰু হাতত আৰু বলয় হাতত পিন্ধি নাইবা শৰণাগতৰ ওপৰত শক্তিৰ পৰীক্ষা দেখুৱাই অথবা শত্ৰুৰ প্ৰতি দয়াপৰবশ হৈ কোনে বাৰু বিদ্ৰূপৰ হাত সাৰিব পাৰে? এইদৰে অলঙ্কাৰ বা গুণবোৰো ঔচিত্যৰ অবিহনে সৌন্দৰ্যমণ্ডিত নহয়।"

এতিয়া প্ৰশ্ন উঠে, এই ঔচিত্য কি? পোন প্ৰথমবাৰৰ কাৰণে ক্ষেমেন্দ্ৰই ঔচিত্যৰ সূত্ৰ দিছে। যদিও আনন্দবৰ্ধনে ঔচিত্যৰ আদৰ্শটো বহলাই আলোচনা কৰিছে তথাপি তেওঁ ক'তো ইয়াৰ সূত্ৰ দিয়া নাই। ক্ষেমেন্দ্ৰই হ'লে ইয়াৰ সূত্ৰ দিবলৈ চেষ্টা কৰি কৈছে—

উচিতং প্ৰাহুৰাচাৰ্য্যাঃ সদৃশং কিল যস্য যৎ।
উচিতস্য চ যো ভাবস্তদৌচিত্যং প্ৰচক্ষতে॥

আচাৰ্যসকলে সেইটোকে উচিত বুলিছে যিটো এটা বস্তুৰ ক্ষেত্ৰত উপযুক্ত। উচিতৰ যি ভাব তাকে ঔচিত্য বুলি কোৱা হয়।

ক্ষেমেন্দ্ৰই দিয়া সূত্ৰটোৰপৰা এনে অনুমান হয় যে তেওঁ হয়তো এই সূত্ৰ ৰচনাৰ সময়ত আনন্দবৰ্ধন আৰু অভিনৱ গুপ্ত প্ৰভৃতি আচাৰ্যসকলৰ কথাকে মনত ভাবিছে কিয়নো এইসকল আচাৰ্যই ঔচিত্যৰ সূত্ৰ দি নগ'লেও তেওঁলোকে শব্দটো যেনে অৰ্থত ব্যৱহাৰ কৰিছে ক্ষেমেন্দ্ৰ তাৰপৰা অলপো আঁতৰি অহা নাই।

ক্ষেমেন্দ্ৰই ঔচিত্য-বিচাৰৰ কাৰণে একুৰি সাতোটা কাব্যাঙ্গ ভগাই লৈছে। কাব্যৰ জীৱনৰ ঔচিত্য এইবোৰ কাব্যাঙ্গত থাকিব লাগে। শব্দ, বাক্য, প্ৰবন্ধৰ অৰ্থ, গুণ আৰু অলঙ্কাৰ, ৰস, ক্ৰিয়া, কাৰক, লিঙ্গ, বচন,

বিশেষণ, উপসৰ্গ, অব্যয়, কাল, দেশ, কুল, ব্ৰত, তত্ত্ব, সত্ত্ব, অভিপ্ৰায়, স্বভাৱ, সাৰসংগ্ৰহ, প্ৰতিভা (সহজানুভূতি), অৱস্থা, বিচাৰ, নাম, আশীৰ্বাদ আৰু কাব্যৰ অন্যান্য অংশ।

পদে বাক্যে প্ৰবন্ধাৰ্থে গুণোলঙ্কৰণে ৰসে।
ক্ৰিয়ায়াং কাৰকে লিঙ্গে বচনে চ বিশেষণে॥
উপসৰ্গে নিপাতে চ কালে দেশে কুলে ব্ৰতে।
তত্ত্বে সত্ত্বেপ্যাভিপ্ৰায়ে স্বভাৱে সাৰসংগ্ৰহে॥
প্ৰতিভায়াং অৱস্থায়াং বিচাৰে নাম্নাথাশিষি।
কাব্যস্যাঙ্গেষু চ প্ৰাহুৰৌচিত্যং ব্যাপি জীৱিতম্॥

—ঔচিত্যবিচাৰচৰ্চা ৮-১০

ক্ষেমেন্দ্ৰই ঔচিত্যৰ বিভিন্ন দিশৰ বহল আলোচনা কৰিছে আৰু কবি-মহাকবিসকলৰ কাব্যৰপৰা উদ্ধৃতি দি সেইবোৰৰ সম্যক জ্ঞানলাভ কৰাৰ সুচল কৰিছে। কেতিয়াবা কেতিয়াবা তেওঁ এনে কিছুমান শ্লোক উদ্ধৃত কৰিছে যি শ্লোকবোৰৰ মাজত অনৌচিত্যৰ অসঙ্গতি স্পষ্ট হৈ আছে। তেওঁ বাণ, কালিদাস, ৰাজশেখৰ আদি শ্ৰেষ্ঠ কাব্যকাৰসকলৰ দোষত্ৰুটিবোৰ আঙুলিয়াই সেইবোৰৰ সমালোচনা কৰিছে। কিছুমান বিশেষ্য, বিশেষণ আৰু ক্ৰিয়াৰ অনুচিত ব্যৱহাৰৰ কথা উলিয়াই দি সেইবোৰক কিয় অনুচিত বোলা হ'ল তাৰ কাৰণো তেওঁ দৰ্শাইছে।

'ঔচিত্যবিচাৰচৰ্চা'ৰ মাজত ঔচিত্যৰ বিভিন্ন দিশৰ আলোচনা এঘাৰ কাৰিকাৰপৰা আৰম্ভ কৰা দেখা যায়। এই আলোচনাবোৰে লেখকৰ ব্যৱহাৰিক সমালোচনাৰ সম্যক পৰিচয় দিয়ে। ক্ষেমেন্দ্ৰ এগৰাকী পণ্ডিত লোক। তেওঁৰ জ্ঞানৰ পৰিধি বিস্তৃত। গতিকে তেওঁৰ সমালোচনাৰ মাজত সূক্ষ্ম বিচাৰৰ পৰিচয় পোৱা যায়।

ঔচিত্যৰ বিভিন্ন দিশৰ আলোচনাৰপৰা এইটো স্পষ্টকৈ বুজিব পাৰি যে ক্ষেমেন্দ্ৰই বিষয়টো বহলকৈ আলোচনা কৰিব বিচাৰিছে। গুণ, অলঙ্কাৰ প্ৰভৃতি দিশৰ আলোচনাত তেওঁ আনন্দবৰ্ধন আৰু অভিনৱগুপ্তৰ আদৰ্শৰ ওপৰলৈ উঠিব পৰা নাই। তাৰোপৰি, ক্ৰিয়া, কাল, উপসৰ্গ, লিঙ্গ, কাৰক প্ৰভৃতি কাব্যাঙ্গৰ আলোচনা দেখোঁতেই কাব্যতত্ত্ব সম্বন্ধীয় নন্দনতাত্ত্বিক আলোচনা নহয়। ভাষাতত্ত্বৰ লগত কাব্যতত্ত্বৰ সম্বন্ধ ওচৰ হোৱাৰ

কাৰণে হয়তো ক্ষেমেন্দ্ৰই এইবোৰ দিশৰ আলোচনাও তেওঁ পুথিৰ অন্তভু্ৰ্ক্ত কৰিছে।

ক্ষেমেন্দ্ৰৰ প্ৰবন্ধ-ঔচিত্য আৰু ৰস-ঔচিত্যৰ আলোচনা আৱশ্যকীয়। কিন্তু এই আলোচনাত সোমাই পৰাৰ আগতে শব্দ-ঔচিত্যৰ দুটা দৃষ্টান্ত বিচাৰ কৰি চোৱা যাওক। শ্ৰীহৰ্ষৰ এটা শ্লোকৰ সহায়ত ওপৰৰ কথাখিনি বুজাবলৈ ক্ষেমেন্দ্ৰই চেষ্টা কৰিছে। শ্লোকটোৰ অসমীয়া ভাবানুবাদ এনেকুৱা :— পদুমপাতৰ এই বিচনাখনে কৃশাঙ্গী যুৱতী (সাগৰিকাৰ) মনোবেদনাৰ সাক্ষ্য দিয়ে, কাৰণ যুৱতীৰ উন্নত পয়োধৰ আৰু পুষ্ট উৰুৰ স্পৰ্শত বিচনাৰ দুয়ো দিশ লেৰেলি গৈছে, কিন্তু স্তনযুগলৰ মাজৰ ঠাইখিনি সেউজীয়া হৈ আছে কাৰণ এই অংশটোত শৰীৰৰ হেচা লগা নাই আৰু বিচনাৰ এই অংশটোৰ পাৰিপাট্য লতাৰ সদৃশ হাত দুখনৰ সঞ্চালনৰ ফলত নষ্ট হৈ গৈছে।

ক্ষেমেন্দ্ৰই কোৱা মতে ইয়াত সাগৰিকাৰ সলনি কৃশাঙ্গী শব্দৰ ব্যৱহাৰে সাগৰিকাৰ বিৰহ-বেদনাৰ প্ৰবলতা সাৰ্থকভাৱে প্ৰকাশিত কৰিছে। কৃশাঙ্গী শব্দটোৰ ব্যৱহাৰৰ ফলত গোটেই শ্লোকটোৱেই ভাবোদ্দীপক হৈ পৰিছে।

আন এটা শ্লোকত এনে বৰ্ণনা পোৱা যায়—"এই তন্বীৰ দেহাবয়ৱ সৃষ্টিৰ সময়ত সৃষ্টিকৰ্তাই কি উদ্দেশ্যৰ কল্পনা কৰিছিল বাৰু ?"

এই বাক্যটোৰ অৰ্থ-মাধুৰ্য তন্বী শব্দটোৱে প্ৰকাশ কৰা নাই আৰু এই কাৰণে বাক্যটোও ৰসক্ষিপ্ত হৈ উঠা নাই।

প্ৰবন্ধ-ঔচিত্যৰ সম্বন্ধ কাব্যিক ভাবৰ লগত কাব্যিক সৌন্দৰ্যৰ সুসামঞ্জস্য। 'ঔচিত্যবিচাৰচৰ্চা'ৰ তেৰ নম্বৰ কাৰিকাত প্ৰবন্ধ-ঔচিত্যৰ স্বৰূপ নিৰ্ণয় কৰিবলৈ গৈ ক্ষেমেন্দ্ৰই কৈছে যে এজন মানুহে যেনেকৈ সৎ কৰ্মৰ শক্তি সম্পদৰ বলতে জ্যোতিষ্মান হয়, তেনেকৈ এখন ৰচনাৰ অৰ্থও উপযুক্ত অৰ্থ বহন কৰা বাক্যৰীতিৰ সহায়ত ৰমণীয় হৈ উঠে। বৃত্তিত তলত দিয়া ধৰণে কোৱা হৈছে। মলিন নোহোৱা কল্পনাৰ সহায়ত উচিত অৰ্থত উপনীত হোৱা কাৰ্যই সমগ্ৰ ৰচনাটোক অমৃতবৰ্ষণেৰে আগুৰি থকাৰ দৰে এখন মহাকাব্যও প্ৰোজ্জ্বল হৈ চমৎকাৰিত্ব অৰ্জন কৰে।

ক্ষেমেন্দ্ৰই মেঘদূতৰপৰা "জাতং বংশে ভুৱনবিজিতে পুষ্কৰবৰ্তকানাম্" শ্লোকটোৰ বিচাৰ কৰি কৈছে যে অচেতন বস্তু এটাক, অৰ্থাৎ মেঘ এচপৰাক চেতন বুলি ভবা আৰু ইয়াক পুষ্কৰবৰ্তক বংশোদ্ভৱ বুলি মহিমামণ্ডিত কৰা

কল্পনা সমুচিত কল্পনা ; কিয়নো অলকা নগৰীত অৰ্কলে থকা যক্ষৰ পত্নীৰ ওচৰলৈ যক্ষৰ বাতৰি কঢ়িয়াই লৈ যোৱা দায়িত্ব গধুৰ, অথচ জৰুৰী। ক্ষেমেন্দ্ৰই মেঘদূতৰ এই শ্লোকটোৰ প্ৰশংসা কৰিলেও কুমাৰসম্ভৱত শিৱ-পাৰ্বতীৰ সম্ভোগ শৃঙ্গাৰৰ বৰ্ণনাটো টানকৈ সমালোচনা কৰিছে। এই শ্লোকত শিৱ-পাৰ্বতীৰ সম্ভোগ বৰ্ণনা-প্ৰসঙ্গত তিনিও জগতৰ ঈশ্বৰৰ চকু পাৰ্বতীৰ নিতম্বৰ ওপৰত থকা নখৰ আঁচোৰত থিৰ হোৱাৰ কথা কোৱা হৈছে। ক্ষেমেন্দ্ৰই এইটো এটা নিৰ্লজ্জতাৰ নিদৰ্শন বুলি স্পষ্ট ভাষাত কৈছে। এইবাবে এইটো এটা চকুত লগা অনৌচিত্যৰ নিদৰ্শন।

ৰস-ঔচিত্যৰ বিচাৰৰ দিশত ক্ষেমেন্দ্ৰ আনন্দবৰ্ধন আৰু অভিনৱ গুপ্তৰ দ্বাৰা প্ৰভাৱান্বিত হৈছে সন্দেহ নাই। ধ্বনিবাদীসকলৰ দৰে ক্ষেমেন্দ্ৰয়ো কয় যে ৰস-সঞ্চাৰৰ কাৰণে বিভাব, অনুভাব আৰু ব্যভিচাৰী ভাববোৰ সুসঙ্গত হব লাগে। এইজন আলোচকৰ মতে ঔচিত্য ৰসৰ জীৱন। "The sentiment, fascinating on account of the propriety and pervading the entire sense makes the mind grow, as does the spring to the Asoka Tree."[২১] বসন্তৰ আগমনত অশোক ফুল পত্ৰে-পুষ্পে সুশোভিত হৈ উঠে। এইদৰে ৰস-ঔচিত্যয়ো পাঠকৰ অন্তৰত আনন্দৰ সঞ্চাৰ কৰে আৰু ইয়াক বসন্তকালৰ সুসমৃদ্ধ অশোক জুপিৰ দৰে সমৃদ্ধিশালী কৰি তোলে।

ডঃ ৰাঘৱনে কোৱা মতে ক্ষেমেন্দ্ৰই ৰসক কাব্যৰ আত্মা বুলি গ্ৰহণ কৰিছে আৰু ঔচিত্যক বুলিছে কাব্যৰ জীৱন। অভিনব গুপ্তৰ দৃষ্টিত আত্মা আৰু জীৱিত একাৰ্থত ব্যৱহৃত হয় আৰু এই দুটা শব্দই সাধাৰণতে 'সাৰ' অৰ্থ বহন কৰে। ডঃ ৰাঘৱনে কয় যে ক্ষেমেন্দ্ৰই 'আত্মা' আৰু 'জীৱিত' শব্দ দুটাৰ মাজত সূক্ষ্ম অৰ্থ বিচৰাৰ চেষ্টা কৰিছে। এইবাবে তেওঁ ৰসক বুলিছে আত্মা আৰু ঔচিত্যক জীৱন।[২২] আনহাতে ডঃ সূৰ্যকান্তই লিখিছে যে ক্ষেমেন্দ্ৰই এটা তত্ত্বৰ প্ৰচাৰ কৰিছে যি তত্ত্বটোক ঔচিত্য-তত্ত্ব বোলা

২১। Translation by Suryyakanta

২২। "But Kṣemendra made a subtle distinction between soul and life, *Rasa*, the soul and *Aucitya*, the life."

Aucitya in Sanskrit Poetics

যায়। এই তত্ত্বই ঔচিত্যক কাব্যৰ আত্মা বুলি বিবেচনা কৰে। ইয়াক ঔচিত্যবাদ বুলিব পাৰি।[২৩] ডঃ ৰাঘৱনে কোৱা কথাটো বেছি যুক্তিযুক্ত যেন লাগে কাৰণ ক্ষেমেন্দ্ৰই 'জীৱিত' শব্দটো জীৱনৰ অৰ্থত ব্যৱহাৰ কৰা দেখা যায় (ঔচিত্যং স্বগ্রে বক্ষ্যমানলক্ষণং স্থিৰমবিনশ্বৰং জীৱিতং কাব্যস্য)।

ক্ষেমেন্দ্ৰই শৃঙ্গাৰ, হাস্য, করুণ, ৰৌদ্ৰ, বীৰ, ভয়ানক, বীভৎস, অদ্ভুত আৰু শান্ত প্ৰভৃতি গোটেই নটা ৰসৰে ক্ষেত্ৰত ঔচিত্যৰ বিচাৰ কৰিছে। ৰস-সঞ্চাৰত বাধাপ্ৰাপ্ত হোৱা কিছুমান দৃষ্টান্তও তেওঁ সূক্ষ্ম ৰূপত বিচাৰ কৰি চাইছে। ৰস-শঙ্কৰৰ প্ৰশ্নটোও তেওঁ আলোচনাৰ বাহিৰত ৰখা নাই। মহাকবিসকলে পৰস্পৰ-বিৰোধী নোহোৱা ৰসবোৰ তেওঁলোকৰ কাব্যত নিপুণতাৰে প্ৰয়োগ কৰি তেওঁলোকৰদ্বাৰা ৰচিত কাব্য বেছি আবেদন-ক্ষম কৰি তুলিবলৈ যত্নপৰ হৈছে। ক্ষেমেন্দ্ৰই দেখুৱাইছে যে সকলো ধৰণৰ ৰস-শঙ্কৰৰ ক্ষেত্ৰতে কবিয়ে ঔচিত্যৰ প্ৰশ্নটো চকুৰ আগত ৰখা উচিত নহ'লে ৰচনাৰ একক প্ৰভাৱ নষ্ট হৈ যাব পাৰে। ৰস-শঙ্কৰৰ ক্ষেত্ৰত বেলেগ বেলেগ ৰসবোৰ এনে ভাৱে সংযোগ কৰিব লাগে যাতে অঙ্গী-ৰসটোৰ প্ৰাধান্য কেতিয়াও কমি নাযায়। সাধাৰণতে গৌণ ৰসত অধিক গুৰুত্ব আৰোপিত হলে অঙ্গী-ৰসৰ আবেদন-ক্ষমতা কমি যায় আৰু তেতিয়া ৰচনাটোও কিছু পৰিমাণে বিক্ষিপ্ত হৈ পৰে। গৌণ ৰসবোৰ এনে ভাৱে সংযোগ কৰা উচিত যাতে অঙ্গী-ৰসৰ আবেদন-ক্ষমতা কমি যোৱাৰ কোনো সুৰুঙা নাথাকে। ৰস-ঔচিত্যৰ সম্বন্ধটো অঙ্গ-অঙ্গী-ভাবৰ সম্বন্ধ। অঙ্গবোৰ পুষ্ট হওক কথা নাই, কিন্তু অঙ্গৰ পুষ্টিৰ মাজত অঙ্গী লুকাই পৰিলে ৰচনা সাৰ্থক হ'ব নোৱাৰে। গৌণ-ৰসবোৰে মুখ্য ৰসৰ আবেদন বেছি গভীৰ আৰু ব্যাপক কৰাৰ সহায়ক হোৱা কাম্য। আগতে কোৱা হৈছে যে ৰস-ঔচিত্যৰ আলোচনাত ক্ষেমেন্দ্ৰ আনন্দবৰ্ধনৰদ্বাৰা বিশেষভাৱে প্ৰভাৱান্বিত হৈছে। তলত দিয়া শ্লোকটো তেওঁ ধ্বন্যালোকৰ তৃতীয় উদ্দ্যোতৰপৰা উদ্ধৃত কৰি তেওঁৰ উক্তি সমৰ্থন কৰিছে :

২৩। "Kṣemendra has propounded a school of thought which might be called the Propriety School. It considers propriety as the soul of poetry and as important as *Rasa.*"
—*Kṣemendra Studies*

অবিৰোধী বিৰোধী বা ৰসোঙ্গিনি ৰসান্তৰে।
পৰিপোষং ন নেতব্যস্তথাস্থাদবিৰোধিতা ॥

ক্ষেমেন্দ্ৰই পালন কৰিবলগীয়া কিছুমান নিয়মৰ কথাকে কৈ ক্ষান্ত হোৱা নাই, কিন্তু উল্লেখিত নিয়মবোৰ সহজবোধ্য কৰাৰ কাৰণে তেওঁ কিছুমান নিৰ্বাচিত দৃষ্টান্তৰো বিশ্লেষণ কৰিছে। তত্ত্বীয় আলোচনাৰ মাজতে সৰহ ক্ষেত্ৰত আনন্দবৰ্ধন আৱদ্ধ হৈ আছে কিন্তু ক্ষেমেন্দ্ৰ সদায় ব্যৱহাৰিক দিশৰ প্ৰতি সচেতন আৰু তত্ত্বৰ ব্যৱহাৰিক প্ৰয়োগৰ ওপৰতো তেওঁ গুৰুত্ব নিদিয়াকৈ থকা নাই। গতিকে ক্ষেমেন্দ্ৰৰ বিশ্লেষণ দৃষ্টান্তবোৰৰ সহায়ত বেছি বিশ্বাসযোগ্য হৈ উঠিছে।

'*Kṣemendra Studies*' পুথিৰ ৰচক ড: সূৰ্যকান্তই এনে দৰে মত প্ৰকাশ কৰিছে—"কুন্তক আৰু আনন্দবৰ্ধনৰ ঔচিত্য-বিচাৰৰ তুলনাত ক্ষেমেন্দ্ৰৰ ঔচিত্য-বিচাৰ-চৰ্চাই স্পষ্টতঃ যথেষ্ট উন্নত আলোচনাৰ পৰিচয় দিছে।" প্ৰতিষ্ঠা কৰিব খোজা তত্ত্বটো স্পষ্ট কৰাৰ অৰ্থে বিভিন্ন ৰচকৰ উদ্ধৃতিবোৰৰ মূল্যায়নত ক্ষেমেন্দ্ৰই নিশ্চিতভাৱে উচ্চ বিশ্লেষণ ক্ষমতাৰ পৰিচয় দিবলৈ সক্ষম হৈছে। কিন্তু ইয়াতে এটা বিশেষ ভাৱে মন কৰিবলগীয়া কথা আছে। ধ্বনিতত্ত্ববাদীজনে ঔচিত্যৰ আদৰ্শটো কোনো এটা বস্তুৰ লগত সঙ্গত বা উচিত হোৱাৰ অৰ্থতহে বুজে আৰু ব্যৱহাৰ কৰে। এই বস্তুটোৱেই হ'ল কাব্যৰ সাৰ ৰস। এওঁৰ মতে ঔচিত্য হ'ল এখন ৰচনাৰ বিভিন্ন খণ্ডবোৰৰ পাৰস্পৰিক সংযোগৰ সহায়ত কেন্দ্ৰীয় ৰস-সঞ্চাৰৰ ক্ষমতা। ধ্বনিবাদী আলোচকৰ মত সম্পূৰ্ণৰূপে সত্য আৰু যুক্তিযুক্ত কাৰণে ঔচিত্য হ'ল এটা সম্বন্ধ আৰু সম্বন্ধ-স্থাপনৰ বাবে কোনো এটা বস্তুৰ নিতান্ত আৱশ্যক। ক্ষেমেন্দ্ৰৰ যোগ্যতাৰ পৰিচয় হ'ল ঔচিত্যৰ প্ৰত্যয়টোৰ বিভিন্ন দিশৰ বিস্তৃত আলোচনাৰ পিছত ইয়াক এটা পূৰ্ণাঙ্গ তত্ত্বলৈ উন্নীত কৰা ক্ষমতাত। "তেওঁ শব্দটোৰ সূত্ৰ দিছে, তত্ত্বটো সমালোচনাত প্ৰয়োগ কৰাৰ কাৰণে কিছুমান ব্যৱহাৰোপযোগী নিয়ম সন্নিবিষ্ট কৰিছে আৰু এই প্ৰত্যয়টো গুণ, অলঙ্কাৰ আৰু ৰসৰপৰা পৃথক্ কৰি দেখুৱাইছে।"[২৪]

২৪। "He defines the term, lays practical rules according to which the theory can be applied in criticism and distinguishes it from merits, sentiments and figures of speech."
—*Kṣemendra Studies*

ডঃ সূৰ্যকান্তৰ মতে ঔচিত্য তত্ত্বই সমালোচনাৰ দিশত এটা বৈপ্লবিক চিন্তাৰ পৰিচয় দিছে কাৰণ এই তত্ত্বই বস্তুধৰ্মী মানদণ্ডৰ সহায়ত কাব্যকলাৰ বিচাৰ কৰাৰ কাৰণে এটা পথ দেখুৱাইছে। যদি ৰসকে একমাত্ৰ কাব্য-বিচাৰৰ মানদণ্ড বুলি ধৰা হয়, তেন্তে আলোচনা যাইকৈ মনোধৰ্মী আৰু impressionistic হব। বহুতো সময়ত এই বিচাৰ অস্পষ্ট আৰু অশৰীৰী হয়। ঔচিত্য তত্ত্বই আমাৰ আগত এটা ব্যৱহাৰিক মানদণ্ড তুলি ধৰে আৰু ইয়াৰ সহায়ত ব্যৱহাৰিক দিশৰপৰা কাব্যালোচনা সম্ভৱ হয়। "আমি কোনো এটা শ্লোক কিমানদূৰ ৰসক্লিপ্ত হৈছে সেই বিষয়ে নিশ্চিত হোৱাৰ কাৰণে শ্লোকটোৰ খণ্ডবোৰ কিমানদূৰ উচিত হৈছে তাৰ বিচাৰ কৰিব পাৰোঁ। তাৰোপৰি ৰস কিমান দূৰলৈ বিকশিত হৈছে তাৰো আভাস পাওঁ। ঔচিত্যতত্ত্ব ইয়াতকৈয়ো কিছু আগবাঢ়ি গৈছে। যিবোৰ উপাদানে কবিতাৰ সৌন্দৰ্য হ্ৰাস-বৃদ্ধি কৰে সেইবোৰতো এই তত্ত্বই হাত দিছে। ৰচনাৰ কোন অংশত নাইবা কোন দিশত অনৌচিত্য বৰ্তমান তাৰ নিৰাকৰণৰ ই অগ্নি-পৰীক্ষা। ইয়াৰ সহায়ত এই উপাদানবোৰে সৌন্দৰ্য বৰ্ধন কৰে নে হ্ৰাস কৰে তাক আমি ধৰিব পাৰোঁ। যদি আমি ৰসতত্ত্বক সমালোচনাৰ ভেটি বুলি ধৰোঁ তেন্তে আমি হয়তো স্পষ্টকৈ একোকে কব নোৱাৰিম। তেতিয়া ৰসভঙ্গৰ কাৰণ কি তাক জুখিবৰ বাবে আমাৰ হাতত একো মানদণ্ড নাই। তাৰোপৰি, কোনো ৰচনাত উচ্চ স্তৰলৈ ৰসৰ বিকাশ সাধিত হৈছে নে নাই তাকো আমি জনাৰ সুবিধা নাপাওঁ।"[২৫]

২৫। "We can measure the extent to which flavour is present in a particular verse by assessing the propriety in each part of it. Thus, we can know the extent to which flavour has been developed. The *Aucitya* theory goes a step further. It lays its finger, as it were, on factors which enhance or lessen the charm of the composition. It is an acid test to see what parts or aspects of the composition is improper, and then we can call them factors lessening the charm of composition. If we adopt *Rasa* theory as the basis of criticism, we shall not be able to say anything definitely. In that case, we can have no standard of judging what the

ড: সূৰ্যকান্তই ঔচিত্যৰ ওপৰত যিমানখিনি গুৰুত্ব দিছে সিমান গুৰুত্ব দিয়াৰ কাৰণ হৈছে এয়ে যে ক্ষেমেন্দ্ৰই অকল শব্দ-ঔচিত্যৰ মাজতে আলোচনা সীমিত কৰা নাই ; তেওঁৰ আলোচনা এনে ভাৱে সম্প্ৰসাৰিত কৰা হৈছে যে এই প্ৰত্যয়টোৱে কাব্যৰ আৱশ্যকীয় দিশ আটাইবোৰকে সামৰি লব পাৰিছে। তথাপি কব লাগিব যে ৰসৰ আদৰ্শক কেন্দ্ৰ কৰি লৈহে ঔচিত্যৰ আদৰ্শ ঘূৰিছে। যদি ৰসৰ আদৰ্শটো কাব্যালোচনাৰ উপযুক্ত মানদণ্ড বুলি গৃহীত নহয়, তেন্তে অকল ঔচিত্যৰ আদৰ্শই সমালোচনাৰ এটা দিশতহে ৰৰঙণি যোগাব পাৰিব আৰু তেতিয়া হ'লে সমালোচনা পূৰ্ণাঙ্গ হোৱাৰ সম্ভাৱনা নাই। এইটো কথা অবশ্যে স্বীকাৰ্য যে ঔচিত্যৰ আদৰ্শটো সকলো দেশৰ আৰু সকলো ধৰণৰ কাব্যতে প্ৰযোজ্য। আদৰ্শটো এটা কল্পিত অবাস্তৱ আদৰ্শ নহয়। ই এটা বাস্তৱ আদৰ্শ, যিটো আদৰ্শ দৃষ্টান্তৰ সহায়ত ভালকৈ বুজাই দিব পাৰি।

ঔচিত্যতত্ত্বৰ অনুগামী লোক কম। ক্ষেমেন্দ্ৰই ঔচিত্যৰ আদৰ্শৰ ওপৰত যেনে গুৰুত্ব আৰোপ কৰিছে, তেওঁৰ পিছৰ কালৰ আলঙ্কাৰিকসকলে ইয়াৰ ওপৰত তেনে গুৰুত্ব দিয়া নাই। মম্মট ভট্টই 'কাব্য-প্ৰকাশ'ত ঔচিত্যৰ প্ৰত্যয়টো কাব্যৰ দোষ-গুণ নিৰ্ণয়ৰ ক্ষেত্ৰত ব্যৱহাৰ কৰিছে। ভোজে স্বীকাৰ কৰিছে যে ঔচিত্য এনে এটা নীতি যিটো কাব্যাঙ্গৰ সকলো দিশতে প্ৰযোজ্য। মহিম ভট্টৰ দৰে ভোজেও সকলো প্ৰকাৰ দোষকে অনৌচিত্য বুলিছে। তেওঁ ছটা ভাগত ঔচিত্যৰ আদৰ্শটো ভগাইছে। ভাগ কেইটা হ'ল—বিষয়-ঔচিত্য, বাচ্য-ঔচিত্য, দেশ-ঔচিত্য, সময়-ঔচিত্য, বক্তৃ-বিষয়-ঔচিত্য আৰু অৰ্থ-ঔচিত্য। বিষয়-ঔচিত্যৰ মাজত অলঙ্কাৰৰ উচিত প্ৰয়োগৰ আলোচনা পোৱা যায়। বাচ্য-ঔচিত্যৰ ভিতৰত সংস্কৃত, প্ৰাকৃত প্ৰভৃতি ভাষা-ব্যৱহাৰৰ আদৰ্শৰ বিচাৰ সন্নিবিষ্ট হৈছে। দেশ-ঔচিত্যৰ আলোচনাৰ মাজত আছে বিভিন্ন দেশৰ ভাষা-ব্যৱহাৰত মন কৰিব লগীয়া ঔচিত্যৰ

---

cause of abatement in the relish of poetry is. Again, we shall not be in a position to know whether the flavour has been developed to the pitch in a composition or not."

—*Kṣemendra Studies*

আলোচনা। সময়-ঔচিত্যত আমি বিশেষ বিশেষ সময়ত ব্যৱহৃত হোৱা ভাষাৰ আলোচনা পাওঁ। বক্তৃ-বিষয়-ঔচিত্যৰ সম্বন্ধ হ'ল বিভিন্ন স্তৰৰ মানুহে ব্যৱহাৰ কৰা ভাষাৰ ঔচিত্যৰ লগত। অৰ্থ-ঔচিত্যৰ মাজত গদ্য আৰু পদ্য ৰীতিৰ প্ৰয়োগ-সম্বন্ধীয় আলোচনা সন্নিবিষ্ট হৈছে।

কাব্যানুশাসন নামৰ পুথিত হেমচন্দ্ৰই ঔচিত্যৰ আলোচনা কৰিছে। আনন্দবৰ্ধনৰ দৰে তেওঁৰো আলোচনাৰ প্ৰতিপাদ্য হ'ল এয়ে যে ঔচিত্যৰ অভাৱ হ'লে ৰসৰ পুষ্টি-সাধন নহয়। হেমচন্দ্ৰই অৱশ্যে ঔচিত্যৰ প্ৰত্যয়টো বিস্তৃতভাৱেই আলোচনা কৰিছে কিন্তু এই আলোচনাত প্ৰত্যয়টোৰ স্থান মুখ্য নহয়, গৌণহে। কাব্যৰ গুণ-দোষ নিৰ্ণয় প্ৰসঙ্গতো হেমচন্দ্ৰই ঔচিত্যৰ আলোচনা কৰিছে। বিশ্বনাথে কাব্যৰ গুণ-দোষৰ বিভাজনৰ ভেটি স্বৰূপে ঔচিত্যৰ আদৰ্শটো গ্ৰহণ কৰিছে। পণ্ডিতৰাজ জগন্নাথেও বিষয়টো হাতত লৈছে কিন্তু তেওঁৰ আলোচনা পৰ্যাপ্ত নহয়। তেওঁ ঔচিত্যক ভাল কাব্যৰ গুণ বুলি বিবেচনা কৰে।

ঔচিত্য-বিচাৰৰ নীতি সংস্কৃত অলঙ্কাৰ শাস্ত্ৰৰ এক লেখত লবলগীয়া অৱদান। ওৱাল্টাৰ পেটাৰে Style নামক প্ৰবন্ধত ফ্লবাৰ্টৰ উধৃতি দি মত প্ৰকাশ কৰিছে যে এটা অৰ্থ বুজাবলৈ একেটি মাথোন উচিত শব্দ আছে যিটো বিচাৰি উলিয়াই প্ৰয়োগ কৰাৰ ওপৰতে লেখকৰ সাৰ্থকতা নিৰ্ভৰ কৰে। পেটাৰে শব্দাৰ্থৰ ঔচিত্যৰহে মাথোন উল্লেখ কৰিছে, কিন্তু সংস্কৃত আলঙ্কাৰিক-সকলে প্ৰায় এহাজাৰ বছৰৰ আগতে বিস্তৃতভাৱে ঔচিত্যৰ বিভিন্ন দিশৰ আলোচনা কৰিছিল।

ক্ষেমেন্দ্ৰই যে ঔচিত্যৰ আদৰ্শটো এটা নতুন তত্ত্বলৈ তুলিছিল—এই কথাত সন্দেহৰ অৱকাশ নাই। এইটো সঁচা কথা যে তেওঁৰ পিছৰ কালৰ লেখক-সকলে ঔচিত্যৰ আদৰ্শটো পৰিহাৰ কৰা নাই যদিও ইয়াক কাব্যৰ জীৱন বুলি গণ্য কৰা নাই। তথাপি ব্যৱহাৰিক সমালোচনাৰ ক্ষেত্ৰত ইয়াৰ আৱশ্যকতা ক'তো অস্বীকৃত হোৱা নাই।

দ্বাদশ অধ্যায়

প্ৰাচ্য-পাশ্চাত্য চিন্তানায়কসকলৰ কেইটামান প্ৰত্যয়ৰ সাদৃশ্য-বৈসাদৃশ্যৰ চমু আলোচনা

(১)

কল্পনা আৰু প্ৰেৰণা

সংস্কৃত অলঙ্কাৰশাস্ত্ৰত তিনিটা মূল্যবান সিদ্ধান্ত আছে যি তিনিটা সিদ্ধান্ত অকল সংস্কৃত কাব্য-শাস্ত্ৰৰ কাৰণে নহয়, পৃথিবীৰ সকলো সাহিত্য-শাস্ত্ৰৰ কাৰণে অতি আৱশ্যকীয়। আৱশ্যকীয় এই বুলিয়েই যে এই কেইটা তত্ত্বৰ আধাৰত কবিকৰ্মৰ সম্যক সমালোচনা সুচল হয়। তত্ত্বকেইটা হ'ল ধ্বনি, ৰস আৰু ঔচিত্য। সংস্কৃত সাহিত্য-শাস্ত্ৰত ৰসৰ প্ৰত্যয়টোৱে পশ্চিমীয়া দেশত 'সৌন্দৰ্য'ৰ প্ৰত্যয়ৰ দৰে এখন বিশিষ্ট আসন দখল কৰি আছে। ভাৰতীয় তত্ত্বালোচকসকলে কাব্যৰ সৌন্দৰ্য আলোচনাৰ প্ৰতি বিশেষভাৱে আকৃষ্ট নহয়। ইয়াৰ কাৰণ বোধহয় এয়ে যে অকল সৌন্দৰ্যানু-সৰণে শেহত গৈ জীৱনৰ চৰম লক্ষ্য মোক্ষলাভৰ সহায়ক হ'ব নোৱাৰে। গতিকে ভাৰতীয় তত্ত্বালোচকসকলে নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতাটো ৰসৰ সম্বন্ধৰ মাজেদি বুজিবলৈ চেষ্টা কৰে--কিয়নো ৰসানুভৱেই হ'ল কাব্যৰ সাৰ বস্তু। ভাৰতীয় সৰহভাগ আলঙ্কাৰিকে কাব্যৰপৰা পোৱা অভিজ্ঞতাৰ পুঙ্খানুপুঙ্খ বিশ্লেষণ তুলি ধৰিছে, কিন্তু পাশ্চাত্য আলোচকসকলৰ দৰে কাব্যসৃষ্টিৰ সূক্ষ্ম প্ৰক্ৰিয়াবোৰৰ বিশ্লেষণৰ ওপৰত সমানে গুৰুত্ব দিয়া নাই। পাশ্চাত্য নন্দনতাত্ত্বিক আলোচকসকলে বাস্তৱ জগতৰপৰা লাভ কৰা অভিজ্ঞতাবোৰ কল্পনাশক্তিৰ সহায়ত সংযোগ-বিয়োগ কৰি কেনেকৈ নতুন ৰূপত কবিয়ে কাব্যত উপস্থাপিত কৰে, তাৰ আলোচনাৰ প্ৰতি বিশেষভাৱে সচেষ্ট হোৱা দেখা যায়। পাশ্চাত্য দেশত সৃষ্টিধৰ্মী কল্পনাৰ সহায়ত কথাবস্তুৰ নিৰ্বাচন বিন্যাস আৰু উপস্থাপন কাৰ্যৰ বিশ্লেষণ আৱশ্যকীয় বুলি নন্দনতাত্ত্বিক লেখকসকলে বিবেচনা কৰে কিন্তু ভাৰতৰ প্ৰাচীন আলঙ্কাৰিকসকলে,

পাশ্চাত্য আলোচকসকলৰ দৰে, এই দিশৰ ওপৰত সমানে গুৰুত্ব দিয়া দেখা নাযায়। এই কাৰণে ভাৰতৰ কোনো কোনো আধুনিক সমালোচকে ভাবে যে প্ৰাচীন ভাৰতীয় সমালোচকসকলে সৃষ্টি-কৰ্মত নিহিত হৈ থকা কবি-কল্পনাৰ বিশ্লেষণৰ প্ৰতি উদাসীন হৈ থকাৰ কাৰণে কাব্য-জন্মৰ এটা দিশ অন্ধকাৰৰ মাজতে পৰি ৰ'ল। ডঃ সুশীলকুমাৰ দে'ই *The Problems of Poetic Expression* নামৰ ৰচনাখনত লিখিছে, "কাব্য-সৃষ্টিত কবি-কল্পনাৰ আৱশ্যকতাৰ অভাৱটো অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ ত্ৰুটি আৰু এই ত্ৰুটিৰ কাৰণে সংস্কৃতৰ কাব্যতত্ত্ব প্ৰকৃত নন্দনতত্ত্বলৈ উন্নীত হ'ব পৰা নাই; কাৰণ ইয়ে প্ৰায় সম্পূৰ্ণৰূপে কাব্যত বিশেষ ৰূপ আৰু স্বতন্ত্ৰ লক্ষণ দান কৰা কবিৰ ব্যক্তিত্ব অস্বীকাৰ কৰা কাৰ্যলৈ আগুৱাই নিছে। ইয়াৰ ফলত সংস্কৃত কাব্যতত্ত্বই দায়িত্বৰ অতি আৱশ্যকীয় এটা অংশৰ, অৰ্থাৎ কবি-মনৰ ব্যক্তিগত অভিব্যঞ্জনা হিচাপে কাব্যালোচনাৰ প্ৰতি অবহেলা দেখুৱাইছে, যদিও এই-টোৱেই মৌলিক প্ৰশ্নৰ এটা হোৱা উচিত আছিল। এইটো মাথোন পলম আৰু অসম্পূৰ্ণকৈ স্বীকাৰ কৰা হৈছে যে কাব্যত শব্দাৰ্থ সাহিত্য কেৱল ব্যাকৰণ আৰু যুক্তিৰ প্ৰশ্নই নহয়; কিন্তু এইটো সম্পূৰ্ণৰূপে উপলব্ধ হোৱা নাই যে শব্দাৰ্থ সাহিত্যৰ ৰমণীয়তাৰ ব্যক্তিগত কবি-কল্পনাৰপৰা উদ্ভৱ হোৱা বিশেষ প্ৰকাশভঙ্গীৰ কাব্যিক গুণ আৰু বিশেষ কবি-সুলভ ব্যক্তিত্বৰ সংযোগাত্মক শক্তি—যি শক্তিয়ে এটা কলাকৃতি যেনে ভাবে আছে তাক তেনে ভাবে ৰূপ দিছে।"[১]

১। "The failure to recognise the poetic imagination in poetic creation is one of the most serious drawbacks, which hindered growth of Sanskrit Poetics into a proper aesthetic; for it led to an almost entire ignoring of the poetic personality in a work of art, which gives it its particular shape and individual character. Thereby Poetics neglected a most vital part of its task, namely, the study of poetry as the individualised expression of the poet's mind, which should have been one of its fundamental issues. It is only tardily and imperfectly recognised that the *Śabdārtha Sāhitya* in poetry is not a mere grammatical and logical question, but

ভঃ দে'ই কোৱা কথাখিনি সম্পূৰ্ণৰূপে সত্য বুলি মানি লোৱা নাযায়। ভাৰতীয় আলঙ্কাৰিকসকল কাব্যসৃষ্টিৰ এই দিশটোৰ প্ৰতি সম্পূৰ্ণৰূপে উদাসীন হৈ থকা বুলিও কব নোৱাৰি। আচলতে, ৰসৰ প্ৰত্যয়টোৱে প্ৰধান প্ৰধান কাব্যালোচকসকলৰ আলোচনাত মুখ্য স্থান অধিকাৰ কৰি থকাৰ কাৰণে ইয়াৰ যোগেদি কাব্য-সৃষ্টিৰ সমস্যাটোকো বুজোৱাৰ চেষ্টা কৰা দেখা যায়। *The Aesthetic Experience According to Abhinava Gupta* নামৰ পুথিত ইটালীয়ান সমালোচক আৰ গ্নোলিয়ে (R. Gnoli) লিখিছে, "ভাৰতীয় চিন্তাধাৰাত কবি-কৰ্মক জীৱন আৰু শ্বাস-প্ৰশ্বাস দান কৰা সৃষ্টিধৰ্মী কাৰ্যৰ মূল্যায়ন অৱহেলিত হোৱা নাই। কাব্যসৃষ্টিৰ প্ৰকৃতি সম্বন্ধে আলোচনা কৰা প্ৰধান ব্যক্তিসকল হ'ল আনন্দবৰ্ধন আৰু ভট্ট তৌত আৰু পিছৰ কালত ভট্ট তৌতৰ শিষ্য অভিনৱ গুপ্ত।"[২]

আনন্দবৰ্ধনে লিখিছে—

অপাৰে কাব্য-সংসাৰে কবিৰেৰঃ প্ৰজাপতিঃ।
যথাস্মৈ ৰোচতে বিশ্বং তথেদং পৰিবৰ্ত্ততে ॥
শৃঙ্গাৰী চেৎ কবিঃ কাব্যে জাতং ৰসময়ং জগৎ।
স এব বীতৰাগশ্চেন্নীৰসং সৰ্বমেব তৎ ॥
ভাবানচেতনানপি চেতনবচ্চেতনানচেতনবৎ
ব্যৱহাৰয়তি যথেষ্টং সুকবিঃ কাব্যে স্বতন্ত্ৰতয়া ॥

---

it is not fully realised that the real charm of *Śabdārtha Sāhitya* is absolutely a poetic quality, which springs from individual poetic imagination in its particular way of expression, from the fusing power of the particular poetic personality which makes the particular poetic work what it is."

—*The Problem of Poetic Expression*

২। "Indian thought did not neglect to examine the creative movement in which the poet gives life and breath to his work. The chief thinkers to study the nature of the birth of a work of poetry were Ānandavardhana and Bhaṭṭa Ṭota and later Abhinava Gupta, his direct disciple."

Aesthetic Experience According to Abhinava Gupta

"অপাৰ কাব্য-সংসাৰত কবিয়েই একমাত্ৰ সৃষ্টিকৰ্তা (প্ৰজাপতি); তেওঁ যেনেকৈ ইচ্ছা কৰে তেনেকৈ বিশ্বৰ পৰিবৰ্তন সাধে। কবি ৰসক্লিষ্ট হলে সমগ্ৰ (কাব্য) জগতখনেই ৰসময় হয় কিন্তু তেওঁ বীতৰাগ হলে অৰ্থাৎ ৰসশূন্য হলে সকলোবোৰেই নীৰস হৈ পৰে। এজন সৎ কবিয়ে নিজৰ স্বতন্ত্ৰতাৰ বলত ইচ্ছা অনুসৰি অচেতন বস্তুকো সচেতন আৰু চেতন বস্তুকো অচেতন কৰি তোলে।"

আনন্দবৰ্ধনৰদ্বাৰা ৰচিত ধ্বন্যালোক পুথিৰ প্ৰখ্যাত টীকাকাৰ অভিনবঃ গুপ্তই কয় যে সৃষ্টিকৰ্তাৰ নিচিনাকৈ কবিয়ে নিজৰ কাৰণে ইচ্ছা অনুসৰি এখন জগতৰ সৃষ্টি কৰে। তেওঁৰ মতে কবিয়ে প্ৰতিভাৰ বলত পৰিদৃশ্যমান জগতখনকে নতুনকৈ সজাই পৰাই আনৰ আগত তাক উপস্থাপিত কৰে। কবিয়ে জগত আৰু জগতৰ কাৰ্য-কলাপবোৰ পৰ্যবেক্ষণ কৰি শব্দ-মাধ্যমেৰে তেওঁৰ অভিজ্ঞতাৰ ৰূপ দিয়ে।

হেমচন্দ্ৰই তেওঁৰ 'কাব্যানুশাসন' পুথিত কেইটামান শ্লোকৰ উদ্ধৃতি দিছে। এই শ্লোককেইটাই ভাৰতীয় তত্ত্বালোচকসকলে যে সৃষ্টিকৰ্মত কবি-ব্যাপাৰৰ ওপৰতো কিছু গুৰুত্ব দিছিল—এই কথাৰ সাক্ষ্য বহন কৰে। তলত ভট্ট টৌতৰ লেখাৰপৰা উদ্ধৃত এটা শ্লোকৰ সাৰাংশ দিয়া হ'ল। ভট্ট টৌত প্ৰখ্যাত সমালোচক অভিনব গুপ্তৰ গুৰু আছিল। তেওঁ 'কাব্য-কৌতুক' বুলি এখন অলঙ্কাৰ গ্ৰন্থও ৰচনা কৰিছিল কিন্তু পুথিখন আজিও পোৱা নাই। আন এজন প্ৰখ্যাত আলঙ্কাৰিক ভট্ট নায়কৰ 'হৃদয়দৰ্পণ' নামৰ পুথিখনো হেৰাই গৈছে। এই দুয়োজন আলঙ্কাৰিকে ৰচনা কৰা পুথিৰপৰা উদ্ধৃত কেইটামান শ্লোকে সাক্ষ্য বহন কৰে যে সৃষ্টিকৰ্মত কবি-মানসৰ ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়াৰ প্ৰতি সংস্কৃত আলঙ্কাৰিকসকল সম্পূৰ্ণৰূপে উদাসীন হৈ থকা নাছিল।

ভট্ট টৌতৰ শ্লোকৰ সাৰাংশ এনে—"এইটো সাধাৰণতে কোৱা হয় যে কবি এজন ঋষি (দ্ৰষ্টা); তেৱেঁই ঋষি বা দ্ৰষ্টা যিজনে দৰ্শন কৰে (অৰ্থাৎ যিজনৰ কল্পনা-সহায়ত দৰ্শনৰ ক্ষমতা আছে)। দৰ্শন হ'ল প্ৰজ্ঞা, সহজানুভূতি বা প্ৰখ্যা (intuition); এনে প্ৰখ্যাই হ'ল বিশ্বব্ৰহ্মাণ্ডৰ বিচিত্ৰ বস্তুৰ মাজত থকা সত্তা আৰু বস্তুবোৰৰ গুণৰ অৱগতি। শাস্ত্ৰত বস্তু-সত্তাৰ দৰ্শনক্ষম লোকক কবি বোলা হয়। কিন্তু সাধাৰণ অৰ্থত কল্পনা আৰু বৰ্ণনা ক্ষমতা থাকিলেহে কবি নামৰ ওপৰত অধিকাৰ জন্মে। যদিও আদি কবি বাল্মীকি

দৰ্শনক্ষম এজন ঋষি তথাপি যেতিয়ালৈকে তেওঁ বৰ্ণনাক্ষম হোৱা নাছিল, অৰ্থাৎ যেতিয়ালৈকে তেওঁ ৰামায়ণ ৰচনা কৰা নাছিল তেতিয়ালৈকে তেওঁক কবি বোলা হোৱা নাছিল।"

বাল্মীকিৰ মুখৰপৰা "মা নিষাদ" শ্লোকটো ওলাই অহা সময়ত তেওঁৰ মনৰ ওপৰত হোৱা ক্ৰিয়া-প্ৰক্ৰিয়াৰ আলোচনা অভিনৱ গুপ্তই লোচন টীকাত কৰিছে। তলত লোচন টীকাৰপৰা উদ্ধৃতি দিয়া হ'ল—

ক্ৰৌঞ্চস্য দ্বন্দ্ববিয়োগেন সহচৰীহননোদ্ভূতেন সাহচৰ্যধ্বসনেনোত্থিতো যঃ শোকঃ স্থায়িভাবো নিৰপেক্ষভাবত্বাৎ বিপ্ৰলম্ভশৃঙ্গাৰোচিত-ৰতিস্থায়িভাবাদন্য এব। স এব তথাভূতবিভাবতদুত্থাক্ৰন্দাদ্যনুভাবচৰ্বনয়া হৃদয়সংবাদতন্ময়ীভবনক্ৰমাৎ আস্বাদ্যমানতাং প্ৰতিপন্নঃ করুণৰসৰূপতাং লৌকিক শোকব্যতিৰিক্তাং স্বচিত্তদ্ৰুতিসমাসাদ্যসাৰাং প্ৰতিপন্নো ৰসপৰিপূৰ্ণকুম্ভোচ্ছলনবৎ চিত্তবৃত্তিনিস্পন্দস্বভাৱবাগ্‌বিলাপাদিবচ্চ সময়ানপেক্ষত্বেপি চিত্তবৃত্তিব্যঞ্জকত্বাদিতি নয়েনাকৃতকতয়ৈবাবেশবশাৎ-সমুচিত শব্দচ্ছন্দো-বৃত্তাদিনিয়ন্ত্ৰিতশ্লোকৰূপতাং প্ৰাপ্তঃ। —ধ্বন্যালোক, লোচন, ১ম উদ্দ্যোত

ব্যাধৰ হাতত ক্ৰৌঞ্চৰ সহচৰী নিধনৰ ফলত ঋষিৰ মনত যি শোকৰ উদয় হৈছিল সেইটোৱেই করুণ ৰসৰ স্থায়ী ভাব। ক্ৰৌঞ্চ-ক্ৰৌঞ্চীৰ বিচ্ছেদৰ মাজত ভৱিষ্যতে কোনো মিলন হোৱাৰ সম্ভাৱনা নোহোৱা গতিকে এইটো এটা বিপ্ৰলম্ভ শৃঙ্গাৰৰ দৃষ্টান্ত নহয়। সহচৰীৰ মৃত্যুৰ ফলত ক্ৰৌঞ্চৰ অন্তৰত যি বেদনাৰ সঞ্চাৰ হৈছিল সেই বেদনা ঋষিৰ অন্তৰত সোমাই পৰাত তেওঁৰ দ্ৰবীভূত অন্তৰ সেই বেদনাৰ লগত মিহলি হৈ ৰসৰূপ পাইছিল। এইদৰে পানীৰে ওপচি পৰা কলহৰ দৰে ঋষিৰ ৰসপূৰ্ণ হৃদয়ৰপৰা উপযুক্ত শব্দাদি ছন্দোবদ্ধ হৈ প্ৰকাশিত হৈছিল "মা নিষাদ" শ্লোক।

আৰু, গ্লোলিয়ে লিখিছে, "ৰসে সম্পূৰ্ণৰূপে কবিৰ অন্তৰ ভৰাই তোলে। তেতিয়া পূৰ্ণ পাত্ৰৰপৰা পানী উপচি পৰাৰ দৰে নাইবা মানসিক অৱস্থাৰ স্বাভাৱিক আত্ম-প্ৰকাশৰ দৰে স্বতঃস্ফূৰ্তভাৱে ই কাব্যিক অভিব্যঞ্জনাৰ ৰূপ পায়। (যদি পাত্ৰটো পূৰ্ণ নহয় তেতিয়া ই উপচি পৰিব নোৱাৰে।) আন কথাত ক'বলৈ গ'লে, কলাত্মক সৃষ্টি হ'ল এটা অনুভূতি নাইবা সাধাৰণীকৃত ভাবৰ পোনপটীয়া অভিব্যঞ্জনা। এই ভাবটো স্থান আৰু কালৰ পৰিচ্ছেদমুক্ত। গতিকে ই সকলো ব্যক্তিগত সম্বন্ধ নাইবা ব্যৱহাৰিক অনুৰাগশূন্য। এনে

অভিব্যঞ্জনাৰ মূল হ'ল কবিৰ এক আন্তৰিক শক্তি, যিটোক সৃষ্টিশীল বা কলাত্মক সহজানুভূতি নাইবা প্ৰতিভা বোলা যায়।"[৩]

ভামহ, দণ্ডী, বামন প্ৰভৃতি ভালেমান ভাৰতীয় নন্দনতাত্ত্বিক লেখকে প্ৰতিভা শব্দটো ব্যৱহাৰ কৰিছে। ইয়ে এনে একপ্ৰকাৰ শক্তি বা কল্পনা বুজায় যি শক্তিৰ বলত সাহিত্য-সৌন্দৰ্য সৃষ্টি সম্ভৱ হয়। ৰাজশেখৰৰ মতে শব্দটোৰ দুটা অৰ্থ আছে। ইযাৰে এটা হ'ল কাৰয়িত্ৰী প্ৰতিভা; এইটোৱেই সৃষ্টিধৰ্মী কল্পনা। আনটো হ'ল ভাবয়িত্ৰী প্ৰতিভা। ইংৰাজীত ইয়াক সহৃদয়ৰ aesthetic sensibility বুলিব পাৰি। ৰাজশেখৰৰ মতে কাব্যিক ৰসানুভৱতা নাথাকিলে কাব্যবস্তু প্ৰমাতাৰ অন্তৰত পুনৰনিৰ্মিত হব নোৱাৰে আৰু তেতিয়া ৰসাস্বাদো সম্ভৱ নহয়। ভট্ট টৌতে দিয়া প্ৰতিভা শব্দটোৰ সূত্ৰ প্ৰণিধানযোগ্য কাৰণ ইয়ে হ'ল সৃষ্টিধৰ্মী কল্পনাৰ এটা দিশ যি দিশটোৱে নতুন চিত্ৰ আৰু ভাবৰ কল্পনা কৰি শব্দ-মাধ্যমেৰে তাৰ ৰূপদান কৰিব পাৰে। কাব্যানুশাসনত উদ্ধৃত শ্লোকটো তলত দিয়া হ'ল—

প্ৰজ্ঞা নৱনৱোল্লেখশালিনি প্ৰতিভা মতা।
তদনুপ্ৰাণনাজ্জীৱদ্ বৰ্ণনানিপুণঃ কবিঃ॥
তস্য কৰ্ম স্মৃতং কাব্যম্॥

"যি মনোবৃত্তিয়ে সদায় নতুন নতুন ৰূপ সৃষ্টি কৰে সেই মনোবৃত্তিকে বোলা

৩। "Rasa fills the poet entirly with itself and is spontaneously translated into poetic expression like a liquid which overflows a vase—'if a pot is not full' it cannot overflow—or like the natural manifestation of a state of mind (interjection, exclamations etc.). In other words, artistic creation is the direct or unconventional expression of a feeling or passion 'generalised', that is freed from all distinctions of time and space and therefore from all individual relationships and practical interest by an inner force within the poet himself, the creative or artistic intuition, *Pratibha.*"

—*Aesthetic Experience According to Abhinava Gupta* (Introduction)

হয় প্ৰতিভা। প্ৰতিভাৰ প্ৰেৰণাৰ বলত যিজন লোক বৰ্ণনানিপুণ, সেইজনেই হ'ল কবি। তেওঁৰ কৰ্মই হ'ল কাব্য।"

অভিনৱ গুপ্তয়ো সৃষ্টিধৰ্মী ৰচনাৰ মূল কবি-কল্পনা বুলিয়েই ভাবে। ধ্বন্যালোক লোচনত তেওঁ লিখিছে, "প্ৰতিভা অপূৰ্ববস্তুনিৰ্মাণক্ষমা প্ৰজ্ঞা, তস্য বিশেষঃ ৰসাবেশবৈসদ্য সৌন্দৰ্য কাব্যনিৰ্মাণক্ষমত্বম্।"

প্ৰতিভা মনৰ সেইটো বৃত্তি যি বৃত্তিৰ মৌলিক সৃষ্টিৰ ক্ষমতা আছে। ইয়াৰ বিশেষ ৰূপ হ'ল ৰসাবেশৰ প্ৰেৰণাত কাব্য-সৌন্দৰ্য-নিৰ্মাণ ক্ষমতা।

কবিয়ে ৰসৰ অভিজ্ঞতা লাভ কৰে। তেওঁ এই অভিজ্ঞতা বাহ্যিক বাস্তৱ কাৰ্য বা ঘটনা নাইবা কল্পিত তথ্যৰপৰা আহৰণ কৰিব পাৰে। যেতিয়া সাধাৰণীকৃত ভাবেৰে তেওঁৰ অন্তৰ পৰিপূৰ্ণ হয় তেতিয়া সি শব্দাশ্ৰিত হৈ কাব্যৰূপ পায়। অভিনৱ গুপ্তই লোচন টীকাত উদ্ধৃত কৰা অনুসাৰে ভট্ট নায়কে মত প্ৰকাশ কৰিছে যে কবি নিজেই ৰসক্ষিপ্ত নোহোৱাকৈ আনক আনন্দদান কৰিব পৰা ৰসৰ সঞ্চাৰ কৰিব নোৱাৰে। ৰসানুভবেই ৰসপ্ৰকাশৰ মূল বস্তু। ৰসে সৃষ্টিৰ সময়ত সম্বন্ধহীন, বিচিত্ৰ চিত্ৰসমূহৰ মাজত ঐক্য স্থাপন কৰে আৰু বিক্ষিপ্ত হৈ পৰিব খোজা কবিৰ কল্পনাশক্তিৰ মাজলৈকো আনে সংলগ্নতা। অকল ভাব-সঞ্চাৰণেই কবিৰ লক্ষ্য নহয়, কিন্তু তেওঁ নিজেই অভিজ্ঞতা লাভ কৰা অনুভূতিবোৰো যাতে আনে অনুভৱ কৰিব পাৰে তাৰ বাবে তেওঁ যত্ন লয়। তেওঁ সহৃদয় পাঠকসকলৰ অন্তৰত ৰস-সঞ্চাৰ কৰি নিজৰ সাধাৰণীকৃত অনুভূতিবোৰ সঞ্চাৰিত কৰে। আচলতে, এজন লোকে অভিজ্ঞতা লাভ কৰা অনুভূতিবোৰ একে ৰূপতে আনৰ অন্তৰত জগাই তোলা কাৰ্য জটিল ; কবিয়ে কিন্তু নিজৰ ব্যক্তিগত অনুভূতি সঞ্চাৰিত নকৰে। তেওঁ সমুচিত বিভাব, অনুভাব আৰু ব্যভিচাৰী ভাবৰ যোগেদি শব্দাদি আৰু চিত্ৰ এনে ধৰণে সংযোগ কৰে যাতে তেওঁক প্ৰেৰণা যোগোৱা সাধাৰণীকৃত ভাবৰ দ্যোতনা স্পষ্ট হয়। অধ্যাপক শ্ৰীকান্তয়ৈয়াই লিখিছে যে কবিৰ কল্পনা-শক্তি জাগৃত কৰি তুলিবলৈ পোনতে কবিৰ অন্তৰত এটা আবেগিক শিহৰণৰ আৱশ্যক হয়। অগ্নিশিখা জ্বলি উঠিবলৈ কাঠৰ টুকুৰা-বোৰ প্ৰথমতে জ্বলাব লাগিব। তাৰোপৰি, প্ৰকৃতাৰ্থত ৰসপূৰ্ণ হোৱা কবিৰ কল্পনাই কেৱল তেনেবোৰ চিত্ৰৰে সংযোগ বিচাৰে যিবোৰ কবিৰ কেন্দ্ৰীয় আনুভূতিক মানসিক অৱস্থাৰ লগত সঙ্গত। যদি অসতৰ্কতাৰ কাৰণে

তেওঁৰ কল্পনাই বিক্ষিপ্ত ৰূপ লয় আৰু এনে ধাৰণা মনলৈ আনে যি ধাৰণাই ৰসনিষ্পত্তিত সহায় নকৰে, তেন্তে সেই ধাৰণা, ঐক্য ৰক্ষাই ৰথাৰ অৰ্থে তেওঁ নিষ্ঠুৰভাৱে কাটি পেলাব লাগিব।"[৪]

টলষ্টয়ে কয় যে আৰ্টৰ কাৰ্য হ'ল নিজৰ ভিতৰতে অভিজ্ঞতালব্ধ কোনো অনুভূতিৰ উদ্ৰেক আৰু ইয়াক নিজৰ মনৰ মাজত জগাই তুলি তাৰ পিছত গতি, ৰেখা, ৰং, ধ্বনি অথবা শব্দেৰে প্ৰকাশ কৰা ৰূপত সেই অনুভূতিৰ সঞ্চাৰণ যাতে আনেও তেনে অনুভূতিৰ অভিজ্ঞতা লাভ কৰে।[৫]

আৰ্টিষ্টে অভিজ্ঞতা লাভ কৰা অনুভূতি আৰ্টে সঞ্চাৰিত কৰে যাতে আনেও সেই অভিজ্ঞতা লাভ কৰি সেইবোৰ অনুভূতিৰদ্বাৰা সংক্ৰমিত হয়। টলষ্টয়ৰ মতে আৰ্ট কোনো ৰহস্যপূৰ্ণ সৌন্দৰ্য নাইবা ঈশ্বৰ ভাবনা নহয়; ই বাহ্যিক চিহ্নাদিৰ দ্বাৰা প্ৰকাশিত মানুহৰ ভাবানুভূতিও নহয়, ই আনন্দ-দায়ক বস্তুৰ সৃষ্টিও নহয় আৰু সবাবো উপৰি ই আনন্দ নহয়—ই হ'ল মানুহৰ মাজৰ ঐক্যৰ এটা উপায় কাৰণ ইয়ে একে অনুভূতিৰ সহায়েৰে

৪। "For the very awakening of the poet's imagination, there must be an initial emotional thrill in his heart. The faggots must be lit before the flame can shoot up. Again, the imagination of a poet who is genuinely under the influence of *Rasa* can conceive only such fancies and images and order them only in such ways as are most in harmony with his predominant emotional mood. If through carelessness his fancy breaks loose and produces conceptions which bring a break in the *Rasaniṣpatti*, he has to cancel them ruthlessly for the sake of achieving harmony."

—Imagination in Indian Poetics

৫। Tolstoy holds that the activity of art is "to evoke in oneself a feeling one has once experienced and having evoked it in oneself, then by means of movements, lines, colours, sounds or forms expressed in words, so as to transmit that feeling that others experience the same feeling."

What is Art, Ch. V

মানুহৰ মাজত সংযোগ সাধন কৰে আৰু ই ব্যক্তিৰ আৰু মানৱজাতিৰ কল্যাণকৰ জীৱন আৰু উন্নতিৰ বাবে অপৰিহাৰ্য।

অনুভূতিৰ সঞ্চাৰণৰ ওপৰত টলষ্টয়ে যথেষ্ট গুৰুত্ব দিছে কিন্তু তেওঁ ইয়াৰ সূত্ৰ দিয়া নাই। তেওঁ কেৱল কৈছে যে নিজৰ ভাবনা শব্দাদিৰ সহায়ত প্ৰকাশ কৰাৰ ক্ষমতা মানুহৰ আছে। ভৱিষ্যত বংশধৰসকলে শব্দ-মাধ্যমেৰে প্ৰকাশিত এইবোৰ ভাবনা বুজিবলৈকো সক্ষম। ঠিক একে দৰেই আনৰ অনুভূতিৰ দ্বাৰা আৰ্টৰ সহায়ত মানুহ সংক্ৰমিত হয়। আৰ্ট হ'ল সমসাময়িক নাইবা হাজাৰ হাজাৰ বছৰ আগৰ লোকৰ অভিজ্ঞতালব্ধ অনুভূতিৰ বাস্তৱ ৰূপ।

নিজৰ মনৰ ধাৰণা স্পষ্ট কৰাৰ অৰ্থে টলষ্টয়ে এটা দৃষ্টান্ত দিছে। *What is Art* বোলা পুথিখনৰপৰা দৃষ্টান্তটো তলত দিয়া হ'ল :—

ধৰি লওঁ, এটা ল'ৰাই কুকুৰনেচীয়া বাঘ এটা দেখি ভয় খালে। সি সেই ঘটনাটোৰ বৰ্ণনা দিলে আৰু আনৰ মনত সি অনুভৱ কৰা অনুভূতি জগাই তোলাৰ মানসে, নিজৰ কথা, বাঘটোক লগ পোৱাৰ আগৰ অৱস্থাটো, পৰিবেশটো, হাবিখন, তাৰ নিজৰে চঞ্চল মানসিক অৱস্থা, বাঘটোৰ আগমন আৰু ল'ৰাটো আৰু বাঘটোৰ মাজত থকা দূৰত্ব প্ৰভৃতিৰ বৰ্ণনা দি দিলে। এই সকলোবোৰ বৰ্ণনা দিয়াৰ সময়ত যদি ল'ৰাটোৱে পূৰ্বৰ অনুভূতিবোৰৰ অভিজ্ঞতা লাভ কৰে আৰু সেই অভিজ্ঞতাই বৰ্ণনাৰ সহায়ত শ্ৰোতাসকলকো তাৰ অভিজ্ঞতাটো অনুভৱ কৰোৱায়, তেন্তে সেই কাৰ্যটোৱেই হ'ব আৰ্ট।

ওপৰৰ কথাখিনি বিশ্লেষণ কৰি চালে দেখা যায় যে ল'ৰাটোৱে পূৰ্বৰ অভিজ্ঞতাটো অভিজ্ঞতা হিচাপে আনৰ অন্তৰত জগাই নোতোলে। বাঘটো দেখি ল'ৰাটোৱে যি ভয় পাইছিল সেই ভয়ক শব্দ-মাধ্যমৰ মাজলৈ অনা এক প্ৰকাৰ অসম্ভৱ। আচলতে, ল'ৰাটোৱে যেতিয়া পিছত আনৰ আগত তাৰ অভিজ্ঞতাৰ বৰ্ণনা দিয়ে, তেতিয়া বাস্তৱ অভিজ্ঞতাটোৱেই মনৰ ওপৰত এৰি যোৱা ছাপবোৰ সংযোগ কৰি শব্দ-মাধ্যমেৰে তাক আনৰ আগত সি উপস্থাপিত কৰে। এইটোৱেই প্ৰমাণ কৰে যে ল'ৰাটোৱে পোনপটীয়াকৈ তাৰ অনুভূতি সঞ্চাৰিত নকৰে, কিন্তু যথোপযুক্ত চিন্তাৰ সহায়ত মনৰ ওপৰত বৈ যোৱা ছাপবোৰ উপস্থাপিত কৰে—যাতে এই ধ্যান-ধাৰণাৰে পৰিচ্ছন্ন অনুভূতিয়ে আনক সংক্ৰমিত কৰিব পাৰে। ক্ৰোচেয়ে ঠিকেই কৈছে যে আৰ্টে অনুভূতিৰ

পোনপটীয়া প্ৰকাশ নকৰে। অনুভূতিবোৰ ৰূপান্তৰিত কৰা হয় চিত্ৰসমূহলৈ ; গতিকে ই সেই অনুভূতি যি অনুভূতি মননশক্তি দ্বাৰা উদ্ভৱ, বিশ্লেষিত আৰু পৰিবৰ্ত্তিত। এই কাৰণেই চালে কবিতাক অনুভূতি, চিত্ৰ নাইবা এই দুটাৰ সংযুক্ত ৰূপ বোলা নাযায় ; ই মননশক্তি দ্বাৰা উদ্ভৱ অনুভূতি, লিৰিকেল ইন্‌টুইছন (যিটো শুদ্ধ সহজানুভূতিৰ লগত একে)। ইয়াক শুদ্ধ বোলা হৈছে এই অৰ্থত যে ই ঐতিহাসিক আৰু সমালোচনাত্মক প্ৰসঙ্গ-মুক্ত চিত্ৰ-সংযোগেৰে গঠিত আৰু ইয়াৰ মাজত থাকে শুদ্ধ জীৱনস্পন্দনৰ আদৰ্শ ৰূপ।"[৬]

আমি যদি ক্ৰোচেৰ মতকে সমৰ্থন কৰোঁ তেন্তে আমি ৰসবাদী আলঙ্কাৰিক-সকলৰ দৃষ্টিভঙ্গীৰ নিচেই ওচৰলৈ আহোঁ, কাৰণ ৰসবাদী আলোচকসকলেও কয় যে সৃষ্টিৰ আগতে কবি ৰসক্লিপ্ত হ'ব লাগে আৰু ভাববোৰো নিৰপেক্ষ বা শুদ্ধ ৰূপত উপস্থাপিত হ'ব লাগে। এইসকল তত্ত্বালোচকৰ মতে প্ৰজ্ঞাৰ সহায়ত কবিয়ে নতুন নতুন চিত্ৰ সংযোগ কৰি সহৃদয়জনৰ অন্তৰত ৰসৰ সঞ্চাৰ কৰে। দৈনন্দিন জীৱনত অভিজ্ঞতা লাভ কৰা ভাবানুভূতিবোৰৰ সাধাৰণীকৃত ৰূপ অৰ্থাৎ সেইবোৰৰ ৰস-ৰূপহে কাব্যাদিত উপস্থাপিত হয়। ভাৰতীয় তত্ত্বালোচকসকলৰ মতে বাস্তৱ অনুভূতি অনুভূতিৰ ৰূপত সাধাৰণতে চিত্ৰিত কৰা নহয়। উচ্চ স্তৰৰ কাব্যত সাধাৰণীকৃত ভাবৰ বাহিৰে লৌকিক ভাব আৰু অনুভূতিৰ স্থান নাই। সৎ কাব্যৰ আবেদন গভীৰ ; কাৰণ এনে কাব্য ৰসঘন হোৱাৰ কাৰণে সহৃদয় পাঠকৰ মনৰ ওপৰত ইয়ে সহজে আধিপত্য বিস্তাৰ কৰিব পাৰে। কিন্তু কাব্যই ৰস-সঞ্চাৰ ক্ষমতা লাভ কৰিব লাগিলে

৬। "The feeling is altogether converted into images, into this complex of images and is thus feeling that is contemplated and therefore resolved and transformed. Hence poetry must be called neither feeling, nor image, nor yet the sum of the two, but contemplation of feeling or lyrical intuition or (which is the same thing) 'pure intuition'—pure, that is, of all historical and critical reference to the reality or unreality of the images of which it is woven, and apprehending the pure throb of life in its ideality."

Encyclopaedia Britannica

কবিৰ ৰসসিক্ত হৃদয়ৰপৰা সি ওলাই আহিব লাগিব। এইটো সঁচা কথা যে কবিয়ে কল্পনাৰ সহায়ত কাব্যসৃষ্টি কৰে। কিন্তু কবিৰ এই কল্পনা বিক্ষিপ্ত হৈ ছিটিকি পৰা কল্পনা নহয়; ইয়াৰ এটা আশ্ৰয় থলি আছে আৰু এই আশ্ৰয় স্থল হ'ল সাধাৰণীকৃত ভাব। এনে ধৰণৰ সাধাৰণীকৃত ভাবানুভূতিৰে কাব্যত ৰূপ দিয়া হয় আৰু ৰূপদান কাৰ্যত কবিয়ে চিত্ৰাদি বাছি লয়, ভাবৰ সংযোগ বিয়োগ সাধে, অভিজ্ঞতালব্ধ তথ্যবোৰক আদৰ্শৰ ৰঙেৰে ৰঞ্জিত কৰে। ইংৰাজ কবি কোলেৰিজেও কয় যে কল্পনাশক্তিয়ে অভিজ্ঞতাৰ কেঁচা সামগ্ৰী-বোৰৰ মাজত সংযোগ সাধন কৰে। এইটোৱেই হ'ল প্ৰতিভাশালী লেখকৰ যথাযথ উপস্থাপনৰ সলনি ৰূপান্তৰৰ ক্ষমতা।

এৰিষ্টটলে তেওঁৰ *Poetics* নামৰ পুথিত লিখিছে যে কাব্যই সাৰ্বজনীন ৰূপৰ কথা কব খোজে আৰু ইতিহাসে কব খোজে নিৰ্দিষ্ট বস্তুৰ কথা। সাৰ্বজনীনতাই কয় কেনে ধৰণৰ মানুহে কেনে ধৰণৰ কাম সম্ভাব্য বা বাধ্য-বাধক ৰূপত কৰিব;[৭] সাধাৰণতে এইটো কোৱা হয় যে ভাস্কৰ, চিত্ৰশিল্পী আৰু কবিয়ে বিশেষ বিশেষ লক্ষণযুক্ত কোনো ব্যক্তিৰ প্ৰতিচ্ছবি মাথোন চিত্ৰিত কৰা উচিত নহয় কিন্তু তেওঁলোকে গোটেই মানবগোষ্ঠীটোৰে এটা সামগ্ৰিক ফটোগ্ৰাফহে দিয়া উচিত। এৰিষ্টটলৈ লিখিছে, "আমি কবিসকলে ভাল চিত্ৰশিল্পীসকলৰ দৃষ্টান্ত অনুসৰণ কৰা উচিত। এই চিত্ৰ-শিল্পীসকলে মানুহৰ বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ অবয়ৱ-সংস্থানৰ প্ৰতিচ্ছবি অঙ্কিত কৰে আৰু একে সময়তে প্ৰকৃত সাদৃশ্যৰপৰা আঁতৰি নোযোৱাকৈ মানুহটো প্ৰকৃততে যেনে তাতোকৈ ধুনীয়া কৰি তোলে।"[৮] ডঃ জনছনেও কয় যে সাধাৰণ স্বভাৱৰ ভাল উপস্থাপনে মাথোন মানুহক বেছি দিনলৈ সন্তুষ্ট কৰিব পাৰে।

৭। Poetry "tends to tell us the universal, history the particular; and the universal tells what kind of things a given kind of person comes to do according to probability or necessity."—*Powes*

৮। "We poets should follow the example of good portrait-painters who reproduce a man's distinctive features, and at the same time, make him better-looking without departing from his true likeness." —*Poetics*, Ch. III

আৰ্টৰ এই সাধাৰণত্ব বা সাৰ্বজনীনত্ব এটা বিমূৰ্ত ধাৰণা নহয়। ৰূপকত বাহিৰে আন শ্ৰেণীৰ সাহিত্যত বিমূৰ্ত ধাৰণাক সাধাৰণতে মূৰ্তিমান কৰা চেষ্টা দেখা নাযায়। এজন নাট্যকাৰে সৃষ্টি কৰা চৰিত্ৰবোৰ কেৱল কোনো বিমূৰ্ত ধাৰণাৰ সাকাৰ ৰূপ নহয়। কৃতী নাট্যকাৰসকলে চিত্ৰবোৰৰ ব্যক্তিগত ৰূপৰ কল্পনা স্পষ্টভাৱে কৰে আৰু নাটকত এইবোৰ সাৰ্থকভাৱে উপস্থাপিত হয়। ই এফ্ কেৰিটে (E. F. Carritt) লিখিছে, "হেমলেট এটা অস্বাভাৱিক আৰু জটিল চৰিত্ৰ। এই চৰিত্ৰটো স্পষ্ট ৰূপত কল্পনা কৰা হৈছে, যিটোৱে বুজায় যে এই চৰিত্ৰটো সম্পূৰ্ণৰূপে এটা গোটা ব্যক্তি। তথাপি এনে হোৱা সত্বেও মই বিশ্বাস কৰোঁ, যে শৈল্পিক সাৰ্বজনীনত্বৰ যি অৰ্থ আমি বুজোঁ সেই অৰ্থ চৰিত্ৰটোত প্ৰযোজ্য। তেওঁ এনে চৰিত্ৰৰ মানুহ এজনৰ দৰে কৰ্ম কৰে আৰু কথা কয় যিজনে তেওঁ সোমাই পৰা পৰিস্থিতিত বাধ্য হৈ বা সম্ভৱ স্থলত তেনে ধৰণেই কাম কৰিলেহেঁতেন নাইবা কথা কলেহেঁতেন।"[১] গতিকে তেজ-মঙহৰ এটা ব্যক্তিগত চৰিত্ৰ হৈয়ো হেমলেট কলাসুলভ সাৰ্বজনীনত্বৰ প্ৰতীক। একেদৰেই কালিদাসৰ শকুন্তলাও সাৰল্য আৰু নম্ৰতাৰ দিশত সাৰ্বজনীন। আৰ্টৰ সাৰ্বজনীনত্বৰ ব্যাখ্যা আকস্মিকতাৰ অভাৱৰ ব্যাখ্যা। শোপেনহোৱাৰে কৈছে যে কলাকাৰে স্থান-কালৰ মাজত থকা বস্তুবোৰৰ নকল উপস্থাপিত নকৰে, কিন্তু ধ্যান-ধাৰণাৰ সহায়ত স্থান-কালৰ পৰিচ্ছেদহীন সত্তা গ্ৰহণ কৰি তাক ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য মাধ্যমেৰে বিন্যস্ত কৰে। ক্ষণস্থায়ী বস্তুৰ সলনি তাৰ সাৰাংশৰ চিত্ৰৰ প্ৰতিহে আৰ্ট আকৃষ্ট হয়। শেলিঙৰ মতে কলাসৃষ্টিৰ সময়ত কবিৰ চেতন অচেতন দুয়োটা সত্তাই মিলিত হয় আৰু এই দুয়ো ধৰণৰ কৰ্মানুসৰণৰ ফলত সীমিত ৰূপৰ মাজেদি অসীমৰ প্ৰতিবিম্ব জিলিকি উঠে। কেৰিটে ছান্তায়ণৰ The Sense of

---

১। "Hamlet is both a very unusual and a very complex character; he is vividly imagined, which is to say, that he is a thoroughly concrete individual, yet for that reason, I believe that he satisfies all which we legitimately mean by our demand for the artistic universal; he acts and speaks as a man of such a character and in his situation necessarily or probably would." —*The Theory of Beauty*, Ch. IV

Beautyৰপৰা এই প্ৰসঙ্গত এটা উপাদেয় উদ্ধৃতিৰ সংযোগ কৰিছে। The Theory of Beauty নামৰ পুথিখনৰপৰা ইয়াৰ ভাবানুবাদ তলত দিলোঁ—

"আমি লগ পোৱা মানুহৰ ভাষা, আচৰণ, পোছাক-পৰিচ্ছদ, অঙ্গভঙ্গী আৰু ইতিহাস আদি সতৰ্কভাৱে পৰ্যবেক্ষণ কৰি সংগ্ৰহ কৰা সামগ্ৰীবোৰক আমাৰ স্মৃতি নাইবা নোটবুকত ৰাখিব পাৰোঁ আৰু সেইবোৰক চৰাইখানাৰ মালিক, সৈন্য, গৃহদাসী, পুৰোহিত, অধ্যাপক প্ৰভৃতি শ্ৰেণীত শ্ৰেণীভুক্ত কৰিবও পাৰোঁ। কিন্তু এই পদ্ধতিৰ অবলম্বনত অতিকৈ প্ৰসিদ্ধ আৰু অতিকৈ জীৱন্ত চিত্ৰবোৰৰ কল্পনা কৰা হোৱা নাই। এই পদ্ধতিয়ে এভাৰেজ দিব পাৰে নাইবা খুব বেছিকৈ হলে এটা শ্ৰেণীৰ প্ৰধান প্ৰধান বিলক্ষণবোৰ চুই যাব পাৰে কিন্তু কাব্যৰ মহৎ চৰিত্ৰবোৰ, যেনে এজন হেম্‌লেট, এজন ডন কুইক্‌ছোট বা এজন একিলিছ্ এভাৰেজ নহয়, এইবিলাক এক শ্ৰেণী মানুহৰ মাজত থকা মৌলিক বিশেষত্ববোৰৰ সমষ্টিও নহয়; কিন্তু এইবোৰ এনেকুৱা ব্যক্তি যিবোৰৰ কৰ্ম আৰু কথা আত্মাৰ আভ্যন্তৰীণ স্বভাৱৰপৰা ওলাই অহা যেন লাগে। গোটেয়ে কোৱা বুলি শুনা যায় যে তেওঁ গ্ৰেট্‌চেনৰ চৰিত্ৰটো সম্পূৰ্ণৰূপে লৌকিক জীৱনৰ পৰ্যবেক্ষণ নকৰাকৈ সৃষ্টি কৰিছিল। আচলতে, তেওঁ হয়তো এনে চৰিত্ৰ লৌকিক জীৱনত বিচাৰিও নাপালেহেঁতেন। তেওঁৰ সৃষ্টিটোৱেই বৰং মৌলিক, যাৰ লগত সাদৃশ্য থকা নাৰী আমি লৌকিক জীৱনত মাজে সময়ে পাব পাৰোঁ। ইয়াত কল্পিত সৃষ্টিয়ে হ'ল বাস্তৱতাৰ মানদণ্ড। ইয়াত আৰু এনে বহুতো ক্ষেত্ৰত আমি এটা চলিত কথাৰ পুনৰুক্তি কৰিব পাৰোঁ যে কবিতা ইতিহাসতকৈ বেছি সত্য। অন্ততঃ কোনো লৌকিক নাৰীয়ে এইজনী কল্পনা-প্ৰসূতা নাৰীতকৈ বেছি স্বাভাৱিক ৰূপত কথা কোৱা বা কৰ্ম কৰা নাই।[১০]

The Theory of Beauty নামৰ পুথিখনৰ চতুৰ্থ অধ্যায়ত (দ্বিতীয়

১০। "We may keep a note book in our memory or even in our pocket, with studious observation of the language, manners, dress, gesture and history of the people we meet, classifying our statistics under such heads as innkeepers, soldiers, house-maids, priests and professors......, But it is

সংস্কৰণ) কেৰিটে এটা নোট সংযোগ কৰিছে। এই নোটটোৰ মাজত কলাত্মক সাৰ্বজনীনতাই বুজোৱা অৰ্থটো সংক্ষেপতে দিয়া হৈছে। "সাৰ্থক কলাত্মক সঞ্চাৰণৰ অৰ্থ এইটো নহয় যে ইয়ে বহুতো মানুহৰ লগত থাপ খোৱা এখন ছবি আঁকিছে, কিন্তু অৰ্থ এইটোৱেই যে ই প্ৰকৃত মানুহৰ আচল অনুভূতি সঞ্চাৰিত কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে। আমি যদি ইয়াক প্ৰকাশ-ক্ষম যেন পাওঁ, তেন্তে সেইটো নিশ্চিতভাৱে হ'ল এয়ে যে ই আমাৰ নিজৰ অন্তৰ্নিহিত সম্ভাৱনা প্ৰকাশ কৰিছে। তেতিয়া আমি কবিৰ লগত অনুভূতি আৰু প্ৰকাশভঙ্গী দুয়োটা ক্ষেত্ৰতে আমাৰ মনৰ সম্বন্ধ স্বীকাৰ কৰোঁ ; এইটো এনে এটা সম্বন্ধ যিটো আদৰ্শগতভাৱে সমগ্ৰ মানৱজাতিলৈ সম্প্ৰসাৰিত হব পাৰে।"[১১]

---

not by this method that the most famous or most living characters have been conceived. This method gives the average or at most the salient points of the type but the great characters of poetry—a Hamlet, a Don Quixote and an Achilles—are no averages, they are not even a collection of salient traits common to certain classes of men. They seem to be persons—that is, their actions and words seem to spring from the inward nature of the individual soul. Goethe is reported to have said that he conceived the character of Gretchen entirely without observation of originals. And indeed he would probably have not found any. His creation rather is the original to which we may occasionally think we see some likeness in real maidens. It is the fiction here that is the standard of naturalness. And in this, as on many occasions we may repeat the saying that poetry is truer than history. Perhaps no actual maid ever spoke and acted so naturally as this imaginary one."

১১। The universality rightly ascribed to a successful artistic communication is not that it has drawn a portrait like many people, but that it has realy expressed and communicated a real human feeling. If we find it expressive

ভাৰতীয় আলঙ্কাৰিকসকলে কাব্যত সংযোগ কৰা ভাববোৰক সাধাৰণী-কৃত ভাব বুলি কৈছে। কোনো ব্যক্তি-চৰিত্ৰৰ অৱলম্বনত এই ভাববোৰ প্ৰকাশিত হলেও সহৃদয় পাঠকসকলে এইবোৰ নিজে হৃদয়ঙ্গম কৰি সেইবোৰৰ-দ্বাৰা অনুপ্ৰাণিত হ'ব পাৰে, কাৰণ এই ভাববোৰ আনৰো নহয়, নিজৰো নহয়, অথচ আনৰো, নিজৰো। গতিকে এই সাধাৰণীকৃত ভাববোৰৰ কলাত্মক সাৰ্বজনীনতা আছে। টি. এছ. ইলিয়টৰ সমালোচনাৰ মূল্যায়ন কৰিবলৈ গৈ জৰ্জ উইলিয়ামছনে কৈছে যে ইলিয়টে মানুহ আৰু কবি আৰু অভিজ্ঞতা আৰু আৰ্টৰ মাজত পাৰ্থক্য দেখুৱাইছে কাৰণ মানুহ আৰু অভিজ্ঞতা পৰম্পৰা নহলেও থাকিব পাৰে কিন্তু কবি আৰু আৰ্ট নোৱাৰে। অভিজ্ঞতা আৰ্টত সোমাই পৰে কিন্তু এই অভিজ্ঞতাই আৰ্টৰ সাধাৰণ অৰ্থৰ মাজত নিজস্ব সত্তা হেৰুৱাই পেলায়।

(ক) তাৰোপৰি তেওঁ কৈছে যে এটা কবিতা এজনৰ আনজনলৈ লিখা এখন ব্যক্তিগত চিঠি নহয় কিন্তু ই এনে এখন ৰচনা যিখন ৰচনাৰ মাজত লেখকজন নাথাকে; গতিকে তেওঁ এনে এটা অভিজ্ঞতাৰ মাধ্যম যি অভিজ্ঞতাটো পঢ়া আৰু বুজা লোকসকলৰ নিজৰো হয়।[১২]

ইলিয়টৰ *Three Voices of Poetry*ত থকা বিশ্লেষণ বেছি চকুত লগা। তেওঁৰ মতে প্ৰথম স্বৰটোত কবিয়ে নিজকে নিজে কয়, দ্বিতীয়টো স্বৰত এদল শ্ৰোতাৰ আগত কোৱা হয় আৰু তৃতীয়টোত কবিয়ে কবিতাত কথা কোৱা এটা নাটকীয় চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰিবলৈ যত্নপৰ হয়। প্ৰথম, অৰ্থাৎ

---

that must be because it expresses a potentiality of our own; and we thereby recognise the kinship of our minds to the artists both in feeling and expression, a kinship which ideally extends to all humanity.

১২। Eliot "separates the man and the poet, experience and art, for man and experience may exist without tradition, poet and art cannot. Experience enters into art but is thereby transformed and loses its personal meaning in a more general meaning."

A Reader's Guide to T. S. Eliot—Ch. II

কবিয়ে নিজকে নিজে কোৱা স্বৰটোৰ বিশ্লেষণ আলোচ্য বিষয়ৰ লগত সম্পৰ্কযুক্ত হ'ব।

ইলিয়টে গটিফ্ৰিড বেন (Gattifried Benn) নামৰ জাৰ্মান কবি এজনৰ *Probleme der Lyrik* শীৰ্ষক এটা বক্তৃতাৰ কথা উত্থকিয়াইছে। এই জাৰ্মান পণ্ডিতজনে কৈছে যে কাৰো উদ্দেশ্যে নিলিখা কবিতা এটাত কবিৰ অন্তৰত "এটা জড় ভ্ৰূণ নাইবা সৃষ্টিমুখী বীজ" (an inert embryo or creative germ) আছে; তাৰোপৰি আছে তেওঁৰ আত্মাবহ শব্দসম্পদ। যেতিয়ালৈকে কবিয়ে শব্দবোৰ সুবিন্যস্ত অৱস্থাত নাপায় তেতিয়ালৈকে তেওঁ ভ্ৰূণটো চিনি নাপায়। যেতিয়া উচিত শব্দ পোৱা যায় তেতিয়া ভ্ৰূণটো আঁতৰি যায়, কিন্তু কবিতাটোৰ জন্ম হয়। তুমি য'ৰপৰা আৰম্ভ কৰা সেইটো সচৰাচৰ গৃহীত অৰ্থৰ ভাবানুভূতিৰ দৰেও এটা নিৰ্দ্দিষ্ট বস্তু নহয়; ই নিশ্চয়কৈ এটা ভাবনাও নহয়; কবি বেদ্দোজৰ কবিতাৰ দুটা শাৰী অলপ বেলেগ অৰ্থত গ্ৰহণ কৰিলে ই অন্ধকাৰৰ মাজত থকা এটা অশৰীৰী শিশু যিটোৱে মই কি হম বুলি ভেকুলিৰ দৰে চিঞৰিছে।[১৩]

থূলমূলভাৱে ইলিয়টে বেনৰ বিশ্লেষণকে সমৰ্থন কৰিছে কিন্তু কৈছে যে কবিয়ে যেতিয়ালৈকে কথাটো নকয় তেতিয়ালৈকে তেওঁ কি কব নাজানে। তেওঁ যেন এটা দৈত্যৰদ্বাৰা উৎপীড়িত হৈছে, যাৰ বিৰুদ্ধে তেওঁ শক্তিহীন কিয়নো ইয়াৰ প্ৰথম আৱিৰ্ভাবত ইয়াৰ মুখ নাই, নাম নাই, একোৱেই নাই; আৰু শব্দবোৰ আৰু তেওঁ সৃষ্টি কৰা কবিতাটো যেন এই দৈত্যৰ এক প্ৰকাৰ মন্ত্ৰপূত অপসাৰণ।[১৪]

১৩। "What you start from is nothing so definite as an emotion in any ordinary sense; it is still more certainly not an idea; it is to adapt Two liues of Beddoes to a different meaning—

Bodiless child of life in the gloom
Crying with frog-voice 'what shall' I be?"

—*Three Voices of Poetry*

১৪। "The poet does not know what he has to say until he has said it······He is haunted by a demon against

এই অব্যক্ত ভ্ৰূণটো ভাবাবেগৰপৰা পৃথক। ই আকাৰ নোহোৱা এটা অস্পষ্ট বস্তু কিন্তু ভাবাবেগৰ হলে কবিৰ লগত সম্বন্ধ আছে। ভাবাবেগ মনৰ উপৰি ভাগতে থাকে আৰু ইয়ে ভাব-সংস্থাপনৰ ৰূপদান কৰে।

ভাৰতীয় আলঙ্কাৰিকসকলে সৃষ্টিধৰ্মী কৰ্ম বুজাৰ অৰ্থে কোনো অন্ধকাৰ ভ্ৰূণৰ কল্পনা কৰা নাই। তেওঁলোকে সাধাৰণীকৃত ভাবানুভূতিৰ কথা কয়। এনে ভাবানুভূতিয়ে যে অকল কবি-মানসকে পৰিপূৰ্ণ কৰে এনে নহয়, কিন্তু ইয়ে সংলগ্ন ৰূপত ভাববোৰৰ উপস্থাপনো কৰোৱায়। ইলিয়টৰ মতে কবিতা-সৃষ্টিৰ পূৰ্বে কবিৰ অচেতন মনোৰাজ্যত এক প্ৰকাৰ লয় থাকে আৰু কবিয়ে এই লয়টোৰ ৰূপদান কৰি আনৰ আগত উপস্থাপিত কৰে। *The New Poetic* নামৰ পুথিত চি. কে. ষ্টিদে লিখিছে যে যি গুণটো আচৰিত ৰকমে কাব্যিক সেই গুণটো কবিৰ ইচ্ছাধীন নোহোৱাকৈ স্বতন্ত্ৰভাৱে উপস্থিত হয় আৰু খুতি-নাতিৰ জটিলতাৰ মাজত বিশেষ বাক্যাংশ আৰু চিত্ৰত অৱস্থিত হয়। এই খুতি-নাতিবোৰ চেতনাৰ তলৰ স্তৰৰপৰা ওপৰলৈ ঠেলি দিয়া হয়। তথাপি কবিতা-ৰচনা স্বয়ংক্ৰিয় সৃষ্টি নহয়। অচেতন ৰাজ্যৰপৰা যোগান ধৰা সামগ্ৰীবোৰ চেতন মনে সম্পাদন কৰে কিন্তু এই সম্পাদনা কাৰ্যও গভীৰ মননশীলতাৰ ফল নহয়। ই যেন এক প্ৰকাৰ নিষ্ক্ৰিয়ভাৱে কৰা কাৰ্য (a passive attending upon the event)।

ভাৰতীয় ৰসবাদী আলোচকসকলে সৃষ্টিকাৰ্যটো সাধাৰণীকৃত ভাবৰ স্বতঃস্ফূৰ্ত প্ৰকাশ বুলি ভবা যেন লাগে, কিয়নো কবিৰ ৰসপূৰ্ণ হৃদয়ৰপৰাহে সমুচিত কাব্যিক অভিব্যঞ্জনা সম্ভৱ হ'ব পাৰে। অভিনব গুপ্তই বাল্মীকিৰ "মা নিষাদ" শ্লোকৰ উৎপত্তিৰ যেনে ব্যাখ্যা দিছে তাৰপৰা এইটো ধৰি ল'ব পাৰি। কিন্তু আনন্দবৰ্ধনৰ দৰে আলোচকসকলে ৰসৰ পুষ্টিসাধনত বাধা জন্মোৱা ভাববোৰৰ গ্ৰহণ-বৰ্জনৰ কথা বাৰে বাৰে কৈছে। ভাৰতীয় আলঙ্কাৰিক-সকলৰ সৰহ ভাগে ৰসকে কাব্যৰ সাৰ বুলি গ্ৰহণ কৰাৰ ফলত গুণ,

---

which he feels powerless, because in its first manifestation it has no face, no name, nothing and the words, the poem he makes are a kind of......excorcizism of this demon."

Three Voices of Poetry

অলঙ্কাৰ সংযোগ আদিও ৰসকেন্দ্ৰিক কৰা হৈছে। অৱশ্যে মম্মট ভট্টৰ দৰে কোনো কোনো আলঙ্কাৰিকে সৎ কাব্যসৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰত কল্পনা আৰু যুক্তি উভয়ৰে স্বীকাৰ কৰা দেখা যায়। এইসকল আলঙ্কাৰিকৰ মতে সৃষ্টিকৰ্মত মনৰ সম্পাদনা কাৰ্য সম্পূৰ্ণৰূপে সচেতন। মনৰ অচেতন স্তৰৰপৰা যিবোৰ সামগ্ৰী পোৱা হয় সেই সামগ্ৰীবোৰৰ গ্ৰহণ-বৰ্জন, আৰু সংযোগ আদি কৰ্ম সম্পূৰ্ণৰূপে সচেতন।

ৰসবাদী আলঙ্কাৰিকসকলৰ অভিমত আংশিকভাৱে হ'লেও এড্‌গাৰ এলান পোৰ লগত মিলে। এইজন লেখকে অতি স্পষ্ট ভাষাত কৈছে যে অকল প্ৰেৰণাৰ বলত কবিতাৰ সৃষ্টি নহয়। কবি হ'ল এজন সচেতন কলাকাৰ আৰু কবিতা ৰচনাৰ আৰম্ভণিৰপৰা শেষলৈকে তেওঁ সচেতন। তেওঁ নিজেই স্বীকাৰ কৰিছে যে *The Raven* বোলা কবিতাটোৰ ৰচনা এটা গণিতৰ অঙ্কৰ দৰে স্তৰে স্তৰে আগবাঢ়ি পৰিণতি লাভ কৰিছিল।

কাব্যসৃষ্টিৰ পূৰ্বে কবি-মন ৰসপূৰ্ণ হয় বুলি বিশ্বাস কৰা কথাটোৰ লগত আৰ্ট সম্পূৰ্ণৰূপে এটা মানসিক কাৰ্য বুলি ক্ৰোচেয়ে কোৱা কথাৰ সাদৃশ্য আছে। ক্ৰোচেৰ আৰ্টৰ ধাৰণা আন বহুতো আলোচকৰ ধাৰণাৰপৰা বেলেগ। তেওঁৰ মতে আৰ্টিষ্টৰ মনৰ মাজতে হয় আৰ্টৰ সৃষ্টি আৰু এই সৃষ্টিৰ বহিঃ-প্ৰকাশ তেওঁ কৰিবও পাৰে আৰু নকৰিবও পাৰে। কবিৰ ৰসৰ চেতনাও এটা মানসিক অৱস্থা। এই অৱস্থা ক্ৰোচেৰ মনৰ স্তৰত থকা আৰ্টৰ সমজাতীয়। কিন্তু ভাৰতীয় আলঙ্কাৰিকসকলৰ দৃষ্টিত যেতিয়া কবিৰ মন ৰসপূৰ্ণ হয় তেতিয়া স্বাভাৱিকতে ই বহিৰ্মুখী হয় আৰু ইয়াৰ ফলতে শব্দাদিৰ মাধ্যমেৰে ই প্ৰকাশ লাভ কৰে।

ভাৰতীয় আলঙ্কাৰিক আৰু ক্ৰোচেৰ অভিমতৰ মাজত আন এটা সাদৃশ্য চকুত পৰে। ক্ৰোচেৰ মতে আৰ্টো এক প্ৰকাৰ জ্ঞান। তত্ত্বীয় কৰ্মাভিনিবেশৰ ফলত (Theoretic activity) আৰ্টৰ জন্ম আৰু ই স্বজ্ঞা-অভিব্যঞ্জনাৰ (intuition-expression) ওপৰত নিৰ্ভৰশীল। অভিনৱ গুপ্তয়ো প্ৰখ্যা আৰু উপাখ্যাৰ (intuition and expression) কথা কৈছে, কিন্তু তেওঁৰ মতে এই দুটা পৰস্পৰ নিৰ্ভৰশীল নহয়। অধ্যাপক শ্ৰীকান্তৈয়াই *Imagination in Indian Poetics* নামৰ ৰচনাখনত লিখিছে, "লোচনৰ প্ৰথম প্ৰখ্যাত শ্লোকটোতে সাৰস্বত-তত্ত্বৰ প্ৰসঙ্গত অভিনৱ গুপ্তই কৈছে যে উপাখ্যা

(অভিব্যঞ্জনা) প্ৰখ্যাৰ (স্বজ্ঞাৰ) অনুগামী। "ক্ৰমাৎ প্ৰখ্যোপাখ্যাপ্ৰসৰমনুভগম্।" টীকাকাৰে ক্ৰমাৎ শব্দটো এনেদৰে ব্যাখ্যা কৰিছে—"প্ৰথমং হি প্ৰখ্যা তদনন্তৰম্ উপেখ্যেতি ক্ৰমঃ" অৰ্থাৎ প্ৰথমে প্ৰখ্যা আৰু পিছত উপাখ্যা—এয়েই ক্ৰম।

আৰ্ট জ্ঞান হয় নে নহয় এই প্ৰশ্নৰ বিচাৰত সমালোচকসকলৰ মাজত মতভেদ আছে। ক্ৰোচেয়ে হ'লে দ্বিধাহীনভাৱে কৈছে যে আৰ্ট জ্ঞান। আৰ্ট যে দৰ্শন বা তৰ্কশাস্ত্ৰৰ দৰে বৌদ্ধিক জ্ঞান নহয়—এই কথাত দ্বিমত নাই। ক্ৰোচেয়ে কয় যে ভালেমান সমালোচকৰ মনত এটা ভ্ৰান্ত ধাৰণা আছে যে বুদ্ধিশক্তিৰ সহায়ত লাভ কৰা জ্ঞানেইহে একমাত্ৰ জ্ঞান। আনকি প্লেটোৰ দৰে মনীষী এজনো এনে ভুলৰপৰা মুক্ত হ'ব পৰা নাই আৰু এইবাবেই তেওঁ কাব্যৰ মূল্যও বুজিব পৰা নাই। ক্ৰোচেয়ে কব খোজে যে সহজানুভূতি বা স্বজ্ঞা স্পিৰিটৰ তত্ত্বীয় কৰ্মাভিনিবেশ হোৱাৰ কাৰণে ই জ্ঞানৰ বাহিৰে আন একো হব নোৱাৰে। আৰ্ট স্বজ্ঞা-অভিব্যঞ্জনাৰ ফলত সৃষ্ট হোৱা বস্তু; গতিকে ই একপ্ৰকাৰ জ্ঞান। ৰসবাদী আলোচকসকলৰ দৃষ্টিভঙ্গীতো আৰু গোলিয়ে স্পষ্টকৈ কৈছে—সকলো ক্ষেত্ৰতে ৰস হ'ল প্ৰত্যক্ষীকৰণৰ এটা ৰূপ, যি প্ৰত্যক্ষীকৰণৰ মাজত আছে আনন্দ আৰু তাৰ আস্বাদন। ইয়াৰ কাৰণে, অৰ্থাৎ যেহেতু ই আন একোৰেদ্বাৰা পৰিসীমিত হোৱা নাই, সেইহেতুকে এই প্ৰত্যক্ষীকৰণেই আস্বাদ্যমান বস্তু হয়। গতিকে ই সাধাৰণ প্ৰত্যক্ষীকৰণৰ ৰূপৰ দৰে নহয়, নাইবা ই ভ্ৰান্তিমূলক; অবৰ্ণনীয় অথবা বাহিৰৰপৰা আৰোপিত কোনো অবস্থাও নহয়। শেহত কব লাগিলে আমি কব পাৰোঁ যে ইয়াৰ মাজত আছে এক সুগভীৰ অৱস্থা যিটো স্থান-কাল প্ৰভৃতিৰ ব্যৱধানৰদ্বাৰা পৰিসীমিত হোৱা নাই; ই পুনৰ নিৰ্মাণ, অৰ্থাৎ নিৰ্মাণ, যিটোৱে অনুভূতিবোধক পুনৰ উত্থাপন কৰে আৰু বিভিন্ন উপাদানৰ সংযোগ সাধে। (এই ধাৰণাটো বিজ্ঞানবাদী তত্ত্বৰ আলমত ব্যাখ্যা কৰা হৈছে।)। যি ফালৰপৰাই ইয়াক পৰীক্ষা কৰা নহওক লাগে, ৰস একমাত্ৰ এটা মানসিক অৱস্থা যি অৱস্থাটো নিৰ্বিঘ্ন প্ৰত্যক্ষীকৰণৰপৰা লাভ কৰা জ্ঞান আৰু যিটো আস্বাদন-সৰ্বস্ব।[১৫]

১৫। "In any case, however, it (*Rasa*) is a form of perception—a perception in which what appears (just a feeling for instance) is delight consisting of tasting. For this reason

প্ৰেৰণা

প্লেটোৰ দিনৰেপৰা কোনো কোনো পাশ্চাত্য তত্ত্বালোচকে স্বৰ্গীয় প্ৰেৰণাই কাব্যৰ জনক বুলি মত প্ৰকাশ কৰা দেখা যায়। প্লেটো নিজেই আছিল স্বৰ্গীয় প্ৰেৰণাৰ ওপৰত বিশ্বাসী প্ৰধান তত্ত্বালোচক। পিছৰ কালত তেওঁৰ মতৰ সমৰ্থক কেইবাজনো আলোচক ওলাইছে। প্লেটোৰ মতে সকলো ভাল কবিয়ে নিজৰ চেষ্টাৰ বলত কবিতা নিলিখে। তেওঁলোক প্ৰেৰিত হলেহে তেওঁলোকৰ দ্বাৰা কাব্যসৃষ্টি সম্ভৱ হব পাৰে। সম্পূৰ্ণৰূপে সুস্থ অৱস্থাত থাকিলে তেওঁ কাব্যসৃষ্টি কৰিব নোৱাৰে। প্লেটোৰ মতে প্ৰেৰিত অৱস্থাটো এটা অস্বাভাৱিক অৱস্থা। কবিসকল ভবিষ্যৎ-বক্তাসকলৰ দৰেই। এই বক্তাসকলেও বহুতো কথা কয় কিন্তু এইবোৰৰ অৰ্থ তেওঁলোকে নুবুজে। প্লেটোৰ মতে কবিসকলেও যোগ্যতাৰে নিজৰ কবিতা ব্যাখ্যা কৰিব নোৱাৰে কাৰণ কবিতাবোৰ ৰচিত হয় এটা অস্বাভাৱিক অৱস্থাত। প্লেটোৰ চকুত প্ৰেৰিত অৱস্থাটো উন্মাদ অৱস্থাৰ সদৃশ। পিছৰ যুগৰ লেখকসকলে অৱশ্যে প্লেটোৰ অৰ্থত প্ৰেৰণা শব্দটো ব্যৱহাৰ কৰা নাই।

---

i.e. because it is not conditioned by further specifications, this perception is apt to become the object of relish ; and as such, it is neither a form of ordinary cognition nor is it erroneous, nor ineffable, nor like ordinary perception, nor does it consist of a super-imposition. To conclude, we may say equally well that it consists of a state of intensification using this term to indicate that it is not limited by space etc. ; that it is a reproduction—using this word to mean that it is a production, which repeats the feeling ; and that it is combination of different elements—this conception being interpreted in the light of the doctrine of *Vijñānvadin.* From whichever point of view it is examined, *Rasa* is, in any case, simply and solely a mental state which is the matter of cognition on the part of a perception without obstacles and consisting of a relish."

—*Aesthetic Experience According to Abhinava Gupta*

তেওঁলোকৰ মতে প্ৰেৰণা স্বৰ্গীয় দান আৰু ইয়াৰ ফলত কাব্য-সৃষ্টি সম্ভৱ হয়। সচৰাচৰ সৃষ্টিকাৰ্য কিছুমান মুহূৰ্তৰ মাজতহে সম্ভৱ হয়। এই মুহূৰ্ত-বোৰেই হ'ল কবিয়ে প্ৰেৰণা লাভ কৰা মুহূৰ্ত। এই মুহূৰ্তবোৰ ক্ষণস্থায়ী সন্দেহ নাই, কিন্তু ইয়াৰ মাজতেই সৃষ্টিকাৰ্যই পৰিণতি লাভ কৰে। যেতিয়া কবিৰ মনত ভাবানুভূতিবোৰ আপোনা-আপুনিয়ে ওপৰলৈ উঠি আহে তেতিয়াই হ'ল সৃষ্টিৰ উপযুক্ত সময়, কিন্তু যেতিয়া স্বতঃস্ফূৰ্তভাৱে ভাববোৰ মনৰ ওপৰলৈ নাহে তেতিয়া সৃষ্টিকৰ্মত হাত দিলে সেই সৃষ্টি হব নীৰস আৰু অনেক সময়ত সংলগ্নতাহীন। শ্বেলীয়ে প্ৰেৰণাৰ আদৰ্শটোৰ ওপৰত যথেষ্ট গুৰুত্ব আৰোপ কৰিছে আৰু কৈছে যে প্ৰেৰণাৰ স্থিতিকাল তেনেই কম হোৱা বাবে কবিয়ে তেওঁৰ মৌলিক সহজানুভূতি সম্পূৰ্ণৰূপে সজীৱ ৰূপত উপস্থাপিত কৰিব নোৱাৰে।

ভাৰতীয় আলঙ্কাৰিকসকলেও সৃষ্টি-ক্ষমতাৰ বাবে ভগবানৰ কৰুণা বিচাৰে কিন্তু স্বৰ্গীয় কৰুণাকে তেওঁলোকে একমাত্ৰ সৃষ্টিৰ কাৰণ বুলি নধৰে। ভালেমান আলোচকে ভাৱে যে সৃষ্টিৰ কাৰণে লাগে প্ৰতিভা আৰু অনুশীলন। ভামহে প্ৰতিভাৰ কথা কয়, দণ্ডীয়ে প্ৰতিভা, জ্ঞান আৰু অভ্যাসৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিয়ে আৰু ৰুদ্ৰটে শক্তি, ব্যুৎপত্তি আৰু অভ্যাসৰ আৱশ্যকতা স্বীকাৰ কৰে। সাধাৰণতে প্ৰতিভা শব্দটোৱে কাব্যিক সহজানুভূতি বুজায়। শক্তি হ'ল সেইটো শক্তি যিটোৰ বলত নতুন নতুন ধাৰণাৰ সুপ্ৰকাশ ঘটে আৰু ব্যুৎপত্তিৰ সহায়ত উপযুক্ত আৰু অনুপযুক্ত বস্তুৰ গ্ৰহণ-বৰ্জন সাধিত হয়। ৰাজশেখৰে শক্তি (প্ৰতিভা), প্ৰতিভা (কাব্যিক কল্পনা), ব্যুৎপত্তি (জ্ঞান) আৰু অভ্যাসকে কাব্যৰ হেতু বুলি ভাবে। তেওঁৰ মতে একমাত্ৰ শক্তিয়েই কাব্যসৃষ্টিৰ মূল, প্ৰতিভা আৰু ব্যুৎপত্তি শক্তিৰেই অনুগামী। দেখা যায়, ৰাজশেখৰে শক্তি আৰু প্ৰতিভাৰ মাজত পাৰ্থক্য দেখা পাইছে ; কিন্তু আন আন ভালেমান আলোচকে দুয়োটাকে একাৰ্থত ব্যৱহাৰ কৰিছে। ৰাজশেখৰে প্ৰতিভাক দুটা ভাগত ভগাইছে—কাৰয়িত্ৰী প্ৰতিভা আৰু ভাবয়িত্ৰী প্ৰতিভা। কাৰয়িত্ৰী প্ৰতিভা সৃষ্টিধৰ্মী আৰু ভাবয়িত্ৰী প্ৰতিভা ৰসগ্ৰাহী। কিন্তু ৰাজশেখৰে তেওঁৰ পুথিৰ আন এঠাইত কাব্য-ৰচনাৰ কাৰণে আঠোটা বস্তুৰ উল্লেখ কৰিছে। এইবোৰ হ'ল—মানসিক শান্তি, কাব্যিক সহজানুভূতি, অভ্যাস, নিষ্ঠা, বিদ্বৎ-সমাজৰ লগত সম্বন্ধ, ব্যাপক জ্ঞান, সবল স্মৃতিশক্তি আৰু সাহস।

ৰাজশেখৰে কবিসকলকো তিনিটা ভাগত ভগাইছে। সাৰস্বত, আভ্যাসিক আৰু ঔপদেশিক। সাৰস্বত কবিসকল বাক্‌দেৱীৰ প্ৰিয়, আভ্যাসিক কবিসকল অভ্যাসৰ বলত আগবঢ়া সৃষ্টিকৰ্তা আৰু ঔপদেশিক শ্ৰেণীৰ কবিসকল নিম্ন থাপৰ, কাৰণ আনৰ অৱলম্বনত এওঁলোকে কাব্য ৰচনা কৰে। আনন্দবৰ্ধনৰ মতে কাব্যিক সহজানুভূতিয়ে কাব্যসৃষ্টিৰ মুখ্য কাৰণ। যিজন কবিৰ কাব্যিক সহজানুভূতি থাকে সেইজনে তেওঁৰ জ্ঞানৰ সৎব্যৱহাৰ কৰি কাব্যৰ মাজত সোমাই পৰিব খোজা অনুচিত কথাবোৰ বৰ্জন কৰিব পাৰে। একমাত্ৰ ক্ষেমেন্দ্ৰই মাথোন স্পষ্ট ভাষাত কৈছে যে কাব্যসৃষ্টিৰ মূলতে দুটা বস্তুৰ আৱশ্যক। এই দুটা বস্তু হ'ল—ভগবানৰ সুদৃষ্টি আৰু মানুহৰ সজ চেষ্টা। কবিকণ্ঠাভৰণ নামৰ পুথিত এইজন লেখকে তেওঁৰ তলত প্ৰশিক্ষণ লব খোজা লোকসকলৰ কাব্যসৃষ্টিৰ আদৰ্শ আগত ৰাখি বিস্তৃতভাৱে উপদেশ দিছে। এইবোৰৰপৰা অনুমান কৰা যায় যে ক্ষেমেন্দ্ৰই হয়তো বিশ্বাস কৰিছিল যে সৃষ্টিকৰ্মৰ বাবে কবিসকল প্ৰশিক্ষণপ্ৰাপ্ত হ'ব লাগে। ক্ষেমেন্দ্ৰই উল্লেখ কৰা বীণাপাণিৰ আৰাধনাটো বাগ্‌দেৱীৰ প্ৰেৰণা-লাভৰ আৰাধনা বুলি কেৱে কেৱে ব্যাখ্যা কৰিব পাৰে। কিন্তু এনে অপব্যাখ্যা অনুচিত, কাৰণ তেওঁ অকল প্ৰেৰণাৰ ওপৰতে নিৰ্ভৰ কৰিব লাগে বুলি ক'তো কোৱা নাই। কেনেকৈ মানবীয় প্ৰচেষ্টাটো লক্ষ্যত উপনীত কৰাব পাৰি তাৰ উপায় দৰ্শাই তেওঁ বিস্তৃতভাৱে প্ৰশিক্ষাৰ্থীসকলক উপদেশ দিছে। প্লেটোই যিটো অৰ্থত প্ৰেৰণা শব্দটো ব্যৱহাৰ কৰিছে সেই অৰ্থত ভাৰতীয় আলঙ্কাৰিকসকলে তাক ব্যৱহাৰ কৰা নাই আৰু স্বৰ্গীয় প্ৰেৰণাই যে কাব্যসৃষ্টিৰ মূল—এই কথাও স্পষ্ট ভাষাত ব্যক্ত কৰা দেখা পোৱা নাযায়। এই আলঙ্কাৰিকসকলৰ চকুৰ আগত থকা মূল আদৰ্শ হ'ল ৰস, যিটো বিকাশ-প্ৰাপ্ত হোৱা সাধাৰণীকৃত ভাব। এনে ভাবেই সৎ কাব্য সৃষ্টিৰ পথ সুগম কৰে। যদিও ভাৰতীয় চিন্তা-নায়কসকলৰ চকুৰ আগত সদায় আধ্যাত্মিকতাৰ আদৰ্শ আছে, তথাপি ভাৰতীয় আলঙ্কাৰিকসকলে হ'লে কাব্য-সৃষ্টিৰ সমস্যাটো বাস্তৱবাদী দৃষ্টিভঙ্গীৰ সহায়ত বুজিবলৈ চেষ্টা কৰিছে।

ৰাজশেখৰ আৰু ক্ষেমেন্দ্ৰ দুয়োজনেই কাব্যৰ হেতু বিশ্লেষণত বিশেষ অনুৰাগ দেখুওৱা চকুত পৰে। আন লেখকসকলৰ তুলনাত দুয়োজনৰ বিশ্লেষণ বেছি বিস্তৃত। এই দুইজন আলোচকৰ ভিতৰতো ক্ষেমেন্দ্ৰ বেছি

স্পষ্ট আৰু বিস্তৃত। ডঃ সূৰ্যকান্তই লিখিছে যে ৰাজশেখৰ আৰু ক্ষেমেন্দ্ৰ বেছি চকুত লগা। এই দুজন লেখকেই মৌলিক চিন্তা কৰি পিছৰ যুগৰ লেখকসকলক প্ৰেৰণা যোগাবলৈ সক্ষম হৈছে। এই দুজন লেখকেই বিষয়টো খৰচি মাৰি আলোচনা কৰিছে। কিন্তু ৰাজশেখৰৰ শিক্ষাদান পদ্ধতি, সূত্ৰ আৰু বিভাজন প্ৰভৃতি আউল লগা বিধৰ আৰু তেওঁ দিয়া দৃষ্টান্তবোৰো অস্পষ্ট। ক্ষেমেন্দ্ৰৰ শিক্ষাদান-পদ্ধতি আৰু সূত্ৰ আদি সকলোবোৰ স্পষ্ট আৰু তেওঁৰ দৃষ্টান্তবোৰো অৰ্থপ্ৰকাশক আৰু ৰমণীয়।[১৬]

কবিশিক্ষাৰ কাৰণে ৰচিত পুথিবোৰে এটা কথা প্ৰমাণিত কৰে যে কবিয়ে কাব্য-ৰচনাৰ আৰ্ট শিকিব লাগিব আৰু বিভিন্ন দিশৰপৰা জ্ঞান আহৰণ কৰিবলৈ যত্নপৰ হ'ব লাগিব। ইউৰোপীয় সাহিত্যত এনে ধৰণৰ পুথি থকাৰ কথা মই জানিব পৰা নাই। কিন্তু সংস্কৃত সাহিত্যত হ'লে ভালেমান তত্ত্বালোচকে এই বিষয়টোৰ আলোচনা কৰিছে আৰু কাব্য-সৃষ্টিৰ কাৰণে কাব্যিক সহজানুভূতি আৰু জগত, শাস্ত্ৰ আৰু কাব্যৰপৰা আহৰণ কৰা কৌশল—এই দুয়োটাই আৱশ্যক বুলি কৈছে। পাশ্চাত্য দেশত হোৰেছে প্ৰথমতে কাব্য প্ৰতিভা-প্ৰসূত নে কৌশল-সমুদ্ভৱ—এই প্ৰশ্নটো আলোচনা-প্ৰসঙ্গত তুলিছে। তেওঁ প্ৰশ্নটো বহলভাৱে আলোচনা কৰা নাই কিন্তু মত প্ৰকাশ কৰিছে যে কৰ্ষিত নোহোৱা প্ৰতিভা আৰু প্ৰতিভা নোহোৱা কৰ্ষণ বা অনুশীলনত কেতিয়াও কাব্য সৌন্দৰ্যবৰ্ধক হ'ব নোৱাৰে। গতিকে দেখা যায় যে হোৰেচে সৎ কাব্য সৃষ্টিৰ কাৰণে প্ৰতিভা আৰু অভ্যাস দুয়োটাৰে আৱশ্যকতা উপলব্ধি কৰিছে। তথাপি দেখা যায় যে তেওঁ ৰচনাৰ ৰূপৰ উন্নতিৰ কাৰণে

১৬। "Rājaśekhara and Kṣemendra easily stand out as the most prominent. Only these two have done original thinking and have provided inspiration for later writers. They have treated the subject with much thoroughness; but, as we have already remarked, Rājaśekhara's method of training his definitions, divisions and sub-divisions are confused, while his examples are hazy. Kṣemendra's method of training, his definitions, divisions and examples are apt, clear-cut and lucid."
—*Kṣemendra Studies*

ভালেমান দিনৰ শ্ৰম আৱশ্যক হয় বুলি তেওঁৰ পুথিত স্পষ্টকৈ কৈছে। তেওঁ লিখিছে, "কিন্তু তুমা পম্পিলাছৰ বংশধৰ, মোৰ বন্ধুসকল, বহুত দিনৰ শ্ৰমেৰে যিটো কবিতাক সজা আৰু ক্ষুদ্ৰাদপি ক্ষুদ্ৰ অংশলৈ শুদ্ধ কৰা কাৰ্যৰে উপযুক্ত ৰূপ দিয়া হোৱা নাই, সেই কবিতাটোৰ লগত তোমাৰ কৰিব লগা একো নাই।"[১৭]

কবি-কৰ্মত লঙ্গিনাছেও প্ৰতিভাৰ আৱশ্যকতা স্বীকাৰ কৰিছে কিন্তু লগতে এইটো কথাও কৈছে যে যদিও প্ৰধানকৈ প্ৰতিভা নিজৰ আইনৰহে অধীন, তথাপি উদাত্ত অনুভূতিৰ ক্ষেত্ৰত ইয়াক সম্পূৰ্ণৰূপে কোনো পদ্ধতিৰ অধীন নোহোৱাকৈ যথেচ্ছাচাৰী হ'ব দিয়া নহয়। সকলো ক্ষেত্ৰতে কবিকৰ্মৰ প্ৰতিভা প্ৰথম কাৰণ আৰু মৌলিক সৃষ্টিধৰ্মী শক্তি, কিন্তু এটা পদ্ধতিৰ কাম হ'ল প্ৰত্যেকটোৰ কাৰণে উচিত সময়ৰ নিৰ্দেশ আৰু অভ্যাসৰ বাবে স্পষ্ট নিয়মৰ ব্যৱস্থা। তাৰোপৰি জ্ঞানৰ স্থিৰ অথচ গধুৰ সংযম নহ'লে উদাত্ত অনুভূতিবোৰ বিৰাট বিপৰ্যয়মুখী হোৱাৰ আশঙ্কা; আচলতে, এইবোৰক যেনেকৈ উত্তেজক কাৰণ লাগে, তেনেকৈ সংযমৰ জৰীও লাগে।[১৮]

ওপৰত উদ্ধৃত কৰা কথাখিনিৰপৰা এইটো বুজিব পৰা যায় যে লঙ্গিনাছৰ

১৭। "But you, my dear fellows, the descendents of Numa Pompilius, you must have nothing to do with any poem that has not been trimmed into shape by many a day's toil and much rubbing out and corrected down to the smallest detail."

—*Ars Poetica*

১৮। "There is a case for opposite point of view when it is considered that, although nature is, in the main, subject only to her own laws, where sublime feelings are concerned, she is not given to acting at random and wholly without system. Nature is the first cause and the fundamantal creative principle in all activities, but the function of a system is to prescribe the degree and the right moment for each and to lay down the clearest rules for use and practice, Furthermore, sublime impulses are exposed to greater dangers when they are left to themselves without the ballast and stability of knowledge ; they need a curb as often as the spur."

—*On the Sublime*, Ch. II

মতে কলা-কৌশলৰ নিয়ন্ত্ৰণাধীন নোহোৱা প্ৰতিভা পৰিপাটী নোহোৱা সঞ্চাৰণ হোৱাৰেই আশঙ্কা। স্বাভাৱিক প্ৰতিভাও অধ্যয়নপুষ্ট আৰু নিয়মানুবৰ্তিতাৰ অধীন হোৱা উচিত। প্ৰখ্যাত দাৰ্শনিক কাণ্টৰ মতে হ'লে সৌন্দৰ্যমণ্ডিত বস্তুৰ সৃষ্টিৰ কাৰণে প্ৰতিভাৰে আৱশ্যকতা বেছি। নন্দনতাত্ত্বিক ভাবধাৰাৰ উপস্থাপন ক্ষমতাই হ'ল প্ৰতিভা। ইয়াৰ দুটা ভাগ আছে—কল্পনা আৰু বুদ্ধি-শক্তি। এজন মানুহৰ পক্ষে নিউটনে আবিষ্কাৰ কৰা সকলোবোৰ নিয়মৰে আয়ত্ত সম্ভৱ হ'ব পাৰে, কিন্তু সেই মানুহজন প্ৰতিভাশালী ব্যক্তি নহলে তেওঁ এটা কবিতা ৰচনা কৰিব নোৱাৰে। ভাববোৰক কমনীয় ৰূপত প্ৰকাশ কৰাৰ ক্ষমতা প্ৰতিভাৰ আছে। এইবোৰ কেনে ধৰণে প্ৰকাশ কৰিলে হৃদয়গ্ৰাহী হ'ব তাৰ কৌশলো প্ৰতিভাৰ শক্তিৰ অন্তৰ্গত। যদিও প্ৰতিভা জন্মগত, তথাপি কাণ্টে ভাবে যে ই সম্পূৰ্ণৰূপে প্ৰশিক্ষণ আৰু অনুশীলনমুক্ত নহয়। কাণ্টৰ দৰে শ্বেলিঙেও কবিকৰ্মৰ বাবে প্ৰতিভাৰে সাৰ্বভৌমত্ব স্বীকাৰ কৰিছে। এটা কলাকৃতি পূৰ্ণাবয়বী জীৱৰ দৰে আৰু ই জড়জগতৰ জীৱৰ তুলনাত বেছি ত্ৰুটিহীন। আৰ্টৰ মাজত কৰ্তা-কৰ্মৰ বিৰোধ নাই। প্ৰতিভাৰ সৃষ্টিধৰ্মী কল্পনাৰ বলত এই দুটা বস্তুৰ মাজত থকা বিৰোধৰ নিৰসন ঘটিছে।

২

কথাবস্তু আৰু ৰূপ (Content and Form)

কাব্য-সৃষ্টিৰ কাৰণে প্ৰতিভাৰ আৱশ্যকতা প্ৰাচ্য আৰু পাশ্চাত্য তত্ত্বালোচকসকলৰ সৰহ ভাগেই স্বীকাৰ কৰিছে। কিন্তু শূন্যৰ মাজতে প্ৰতিভাই কাম কৰাৰ কল্পনা অলীক। প্ৰতিভাই কাম কৰাৰ অৰ্থে জগতৰ বিভিন্ন দিশৰ আৰু জাগতিক কাৰ্যকলাপবোৰৰ অভিজ্ঞতাসমূহৰ আৱশ্যক। অভিজ্ঞতাবোৰেই হ'ল প্ৰতিভাৰ কৰ্মক্ষেত্ৰ। এইবোৰ লব্ধ, অনুভূত নাইবা কল্পিত হব পাৰে। কিন্তু বিপুল অভিজ্ঞতাবোৰৰ নিৰ্বাচন আৰু নিৰ্ৱাচিত বস্তুথিনিৰ উপস্থাপনৰ প্ৰশ্নৰ লগতে জড়িত হৈ আছে কথাবস্তু আৰু ৰূপৰো আলোচনাৰ প্ৰশ্ন। ভালেমান আধুনিক সমালোচকে এই দুটা বস্তুক বেলেগ বেলেগকৈ আলোচনা কৰিবলৈ ইচ্ছুক নহয় কিয়নো উপস্থাপনৰ পিছত এই দুয়োটা বস্তুৱেই অবিচ্ছেদ্য এটা বস্তু হৈ পাৰে। ক্ৰোচেৰ মতে নন্দনতাত্ত্বিক তথ্য (aesthetic fact) অকল কথাবস্তু নাইবা কথাবস্তু আৰু ৰূপৰ সংযোগো নহয়। যেহেতু

সহজানুভূতি আৰু অভিব্যঞ্জনাৰ সম্বন্ধ অবিচ্ছেদ্য, সেইহেতুকে উপস্থাপন-কাৰ্য কথাবস্তুৰ ৰূপ সংযোজনা কাৰ্য হ'ব নোৱাৰে। গতিকে আর্টৰ কথাবস্তু আৰু তাৰ ৰূপৰ প্ৰশ্নটো লৈ তৰ্ক কৰাৰ আৱশ্যকতা নাই। ক্ৰোচেয়ে লিখিছে যে ফিলটাৰত ভৰোৱা পানীৰ দৰে অভিজ্ঞতাবোৰ ওলাই আহে। এইবোৰ একে হ'লেও অভিব্যঞ্জিত বস্তুটো সামান্যভাৱে সলনি হয়। গতিকে নন্দনতাত্ত্বিক বস্তুটো একমাত্ৰ ৰূপহে, আৰু ৰূপত বাহিৰে ই আন একো নহয়।[১৯]

ফৰ্মেলিষ্টসকলে (formalists) কয় যে বিভিন্ন ধৰণৰ মানসিক প্ৰতিচ্ছবিৰ পুনৰ নিৰ্মাণৰ ফলতে কলাকৃতিৰ জন্ম হয়। কলাকাৰৰ পুনৰ্গঠন ক্ষমতাৰ অধীনত কবিতা বা আন তেনে ধৰণৰ কলাকৃতিয়ে নতুন ৰূপ গ্ৰহণ কৰি মূৰ্তিমান হ'ব পাৰে। এই কবিতাটো নাইবা কলাকৃতিটোৰে লগত আমাৰ সম্বন্ধ। গতিকে কলাকাৰে কেনে ধৰণৰ সামগ্ৰীৰ অবলম্বনত কবিতাটো নাইবা কলাকৃতিটো সৃষ্টি কৰিছে তাৰ বিচাৰ সাধাৰণ ৰসগ্ৰাহী পাঠকৰ কাৰণে মুঠেই আৱশ্যকীয় নহয়। ফৰ্মেলিষ্টসকলৰ যুক্তি উলাই কৰিব নোৱাৰি, কিয়নো এইটো সঁচা কথা যে পাঠকসকলৰ সম্বন্ধ সৃষ্ট বস্তুটোৰ লগতহে আৰু বস্তুটোৰপৰা ৰস-গ্ৰহণ কৰাৰ সময়ত কলাকাৰৰ কেনে মানসিক প্ৰক্ৰিয়াৰ বলত বস্তুটো সৃষ্ট হৈছিল—এই কথাৰ বিশ্লেষণ কৰাৰ কোনো আৱশ্যকতা নাই। পিছে, এ. চি. ব্ৰেড্‌লিয়ে কোৱাৰ দৰে বিষয়বস্তুটোৰ গুৰুত্বও একেবাৰে উলাই কৰিব নোৱাৰি। এনে কিছুমান বিষয় আছে যিবোৰ বিষয় কবি-কল্পনাৰ অনুকূল। ব্ৰেড্‌লিয়ে লিখিছে, "এটা পিনৰ মূৰতকৈ মানুহৰ স্বৰ্গচ্যুতিৰ বিষয় বেছি উপযোগী। মানুহৰ স্বৰ্গচ্যুতিৰ বিষয়টোৱে কবি-কল্পনাৰ আগত দাঙি ধৰে এখন বিশাল ক্ষেত্ৰ আৰু আবেদনৰ অন্তৰ্স্পৰ্শী ক্ষমতা।"[২০]

১৯। "The impression reappears, as it were, in expression, like water put into a filter, which reappears the same and yet different on the other side. The aesthetic fact, therefore, is form and nothing but form." —*Aesthetic*, Ch. II

২০। "The fall of man is really a more favourable subject than a pin's head. The fall of man, that is to say, offers opportunities of poetic effects wider in range and more penetrating in appeal."

—*Poetry for Poetry's Sake*

আগৰ দিনত হ'লে কথাবস্তু আৰু ৰূপ—এই দুয়োটা প্ৰত্যয়ৰে স্বকীয়া স্বকীয়া অৱস্থিতি স্বীকৃত হৈছিল। বস্তু আছিল সঞ্চাৰিত ধাৰণাটো আৰু ৰূপ আছিল ধাৰণাটো প্ৰকাশ কৰা অভিব্যঞ্জনা। গতিকে কথাবস্তু আৰু ৰূপ এই দুয়োটাৰে গুণৰ কথাও কোৱা হৈছিল। কথাবস্তুৰ গুণ বৈচিত্ৰপূৰ্ণ আৰু বিবিধ হোৱাৰ কাৰণে এইবোৰৰ পৰ্যাপ্ত আলোচনা সম্ভৱ নহয়, কিন্তু অভিব্যঞ্জনা সুমধুৰ কৰাৰ কাৰণে ব্যৱহৃত গুণালঙ্কাৰৰ আলোচনা সহজতে কৰিব পৰা যায়। বিভিন্ন ছন্দ-সজ্জা, আৰু শব্দ আৰু অৰ্থালঙ্কাৰবোৰে কাব্যৰ বহিৰঙ্গৰ শোভা বৰ্ধন কৰে। কথাবস্তুৰ সাধাৰণ লক্ষণ হ'ল এয়ে যে ইয়াক বাস্তৱ জীৱনৰপৰা লব লাগে। কিন্তু তথ্যবহুল জীৱনৰ উকা তথ্য-বৰ্ণনাই যথেষ্ট নহয়, তথ্যবোৰ কাব্যোপযোগীকৈ লোৱাৰো আৱশ্যকতা আছে। জীৱনত অভিজ্ঞতা লাভ কৰা সাধাৰণ বস্তুটোও সাৰ্বজনীন আবেদন-ক্ষম হৈ উঠিব লাগে। কিন্তু অভিজ্ঞতালব্ধ তথ্যবোৰৰ পুনৰনিৰ্মাণ কৰি সেইবোৰক নতুন ৰূপ দিব নোৱাৰিলে সৃষ্টিয়ে এনে আবেদন-ক্ষমতা লাভ নকৰে। কাব্যত উপস্থাপিত বস্তুবোৰ একো একোটা গোট বস্তু হলেও এইবোৰ মানব-প্ৰকৃতিৰ দ্যোতক। শ্ৰেষ্ঠ সাহিত্যিকসকলে এইটো কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে।

ভাৰতীয় আলঙ্কাৰিকসকলে সাহিত্যত বস্তু আৰু ৰূপৰ (Content and Form) পোনপটীয়া কোনো আলোচনা কৰা নাই। যেতিয়া ভামহে কাব্যক শব্দাৰ্থৰ মিলন বুলি কয় তেতিয়া শব্দ অৰ্থাৎ ৰূপ আৰু অৰ্থ অৰ্থাৎ কথাবস্তু—এই দুয়োটাকে সমানে আৱশ্যকীয় বুলি মত প্ৰকাশ কৰা দেখা যায়। ভামহ, দণ্ডী আৰু নৱম শতিকালৈ প্ৰসিদ্ধি লাভ কৰা তত্ত্বালোচকসকলে কাব্যাৰ্থটোকে অতি আৱশ্যকীয় কথা বুলি ধৰি লৈছিল—অৱশ্যে গুণ, অলঙ্কাৰ আৰু ৰীতি আদিৰ প্ৰয়োগৰ সহায়ত এই অৰ্থটো ৰমণীয় কৰি তোলাৰ আদৰ্শও বৰ্তি আছিল। দণ্ডীয়ে শব্দ-বিন্যাস ৰীতিৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিছিল। বামনেও ৰীতিকেই কাব্যৰ আত্মা বুলি স্বীকাৰ কৰি লৈছিল। গতিকে দেখা যায় যে এইসকল আলোচকৰ চকুত অভিব্যঞ্জনাৰ মূল্যই আছিল বেছি; কিয়নো এইসকলৰ মতে প্ৰকাশভঙ্গীৰ শ্ৰেষ্ঠত্বই কাব্যৰ শ্ৰেষ্ঠত্ব নিৰূপণ কৰিছিল।

আলোচনা কৰি চালে দেখা যায় যে অলঙ্কাৰ আৰু ৰীতিবাদৰ আলোচক-সকলৰ চকু কাব্য-শৰীৰৰ ওপৰতে পৰিছিল আৰু গুণ, অলঙ্কাৰ প্ৰভৃতিৰে ইয়াক সৌন্দৰ্যমণ্ডিত কৰাৰ চেষ্টা এওঁলোক কৰিছিল। এই আলোচকসকলে

কাব্যৰ ৰমণীয় গুণৰ অস্বীকাৰ কৰা নাই, কিন্তু বিশ্বাস কৰিছে যে কাব্যৰ ৰমণীয়তা ছন্দ, গুণ, অলঙ্কাৰ প্ৰভৃতিৰদ্বাৰা নিৰূপিত হয়। বক্ৰোক্তিবাদৰ প্ৰবক্তা কুন্তকেও ভামহৰ দিনৰেপৰা প্ৰচলিত হৈ থকা ধাৰণাৰপৰা বাহিৰ হৈ আহিব পৰা নাই। তেওঁ উক্তি-বৈচিত্ৰ্যৰ আদৰ্শৰ ওপৰত বিশ্বাসী। উচিত শব্দ উচিত অৰ্থত প্ৰয়োগ কৰাৰ ওপৰত কুন্তকে বেছি গুৰুত্ব আৰোপ কৰিছে।

ওপৰত উল্লেখ কৰা তত্ত্বালোচকসকলৰ চকুৰ আগত আছিল কাব্য-পুৰুষৰ ধাৰণা আৰু এই ধাৰণাৰে বশবৰ্তী হৈ এইসকলে কাব্যৰ বহিৰঙ্গৰ শোভা বৰ্ধন কৰিবলৈ যত্নপৰ হৈছিল। গতিকে এইসকল আলোচকে শব্দগুণ, অৰ্থগুণ, অলঙ্কাৰ আৰু ছন্দ প্ৰভৃতিৰ আলোচনা বেছি আৱশ্যকীয় বুলি বিবেচনা কৰিছিল।

নৱম শতিকাত আনন্দবৰ্ধনৰদ্বাৰা ৰচিত ধ্বন্যালোক নামৰ পুথিখনৰ পিছত কাব্যৰ কথাবস্তুৰ ধাৰণা সলনি হ'ল। তেতিয়াৰেপৰা অৰ্থটোকে সাৰ বস্তু বুলি গ্ৰহণ কৰাৰ সলনি ইয়াকো কাব্যৰ বহিৰঙ্গ বুলিহে বিবেচিত হ'ব ধৰিলে। অধ্যাপক হিৰিয়ান্নাই *Art Experience* নামৰ প্ৰবন্ধত লিখিছে যে ইমানদিনে যিটো বস্তুক, অৰ্থাৎ অৰ্থক, আৰ্টৰ বস্তু (content) বুলি বিবেচনা কৰা হৈছিল সেই বস্তুটোকো আৰ্টৰ বহিৰঙ্গৰ পোছাক-পৰিচ্ছদ বুলিহে ভবা হব ধৰিলে আৰু অৰ্থৰ সলনি ভাবকে (emotion) ইয়াৰ আচল বস্তু বুলি গ্ৰহণ কৰা হ'ল। যেতিয়া সাধাৰণ অৰ্থকে কাব্যবস্তু বুলি ভবা হৈছিল, তেতিয়া সেই বস্তুটো ভাব হবও পাৰিছিল, নহবও পাৰিছিল, কিন্তু এতিয়া স্পষ্টকৈ কোৱা হ'ল যে বস্তুটো ভাব হবই লাগিব। আৰ্টৰ আবেদন কল্পনাৰ আবেদন। কল্পনাৰ মাজতো কিছু নহয় কিছু ভাব সোমাই আছেই; কিন্তু এনে ভাবৰ কথা ভাবিব নালাগে কাৰণ পৰিস্থিতিৰ ভাবময় ৰূপায়ণেই হল প্ৰকৃত কাব্যবস্তু আৰু দৰ্শকৰ মনলৈ ইয়ে যি ধৰণৰ অভিজ্ঞতা সঞ্চাৰিত কৰে, সেই অভিজ্ঞতাই হৈছে ৰস।[২১] এই দৃষ্টিভঙ্গীটো গৃহীত হ'লে প্ৰকাশিত অৰ্থটো তেতিয়াহে

২১। "The change was to look upon what had so far been regarded as the content of art, viz, the meaning also as only the outward vesture of art and to take emotion as its true content. When the meaning in general was regarded as the content, it might be emotion or might not be, but now it is

সাৰ্থক হব যেতিয়া কাব্যৰ যোগেদি প্ৰকাশিত হোৱা ৰসৰ লগত ই সম্পৰ্কযুক্ত হৈ ৰস-সঞ্চাৰ কাৰ্য্যৰ সহায়ক হব। অৰ্থটো কেন্দ্ৰীয় ৰসৰ লগত সঙ্গত হব লাগিব।

ওৱৰ্ডছ্‌ওৱৰ্থে শান্তিপূৰ্ণ ভাবৰ স্মৰণকে কবিতা বুলিছে (emotion recollected in tranquillity)। টি. এছ্. ইলিয়টৰ মতে এনে উক্তি বিভ্ৰান্তিকৰ কাৰণ ইলিয়টৰ মতে কবিৰ অভিজ্ঞতাবোৰ তেওঁৰ মনৰ তলিলৈ সোমাই পৰে। যেতিয়া আকাৰবিশিষ্ট নোহোৱা সামগ্ৰীবোৰ মনৰ ওপৰ স্তৰলৈ ওলাই আহে, তেতিয়া ভাবে (emotion) সেইবোৰৰ মাজত সংলগ্নতা স্থাপন কৰে। গতিকে ইলিয়টৰ মতে কাব্যসৃষ্টিত ভাবৰ এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা আছে। ইলিয়টৰ উক্তিৰপৰা অৱশ্যে এইটো ধৰি লব নোৱাৰি যে তেওঁ ভাৰতীয় কিছুমান আলঙ্কাৰিকৰ দৰে ভাবকেই কাব্যবস্তু বুলি কৈছে। তেওঁ এইটো কোৱা নাই। কিন্তু তেওঁ ভাবৰ গুৰুত্ব স্বীকাৰ কৰিছে আৰু অবজেক্‌টিভ- কোৰিলেটিভৰ (Objective Correlatives) সহায়ত ভাবৰ প্ৰকাশো মানি লৈছে। *Encyolopaedia Britannica*-ত প্ৰকাশিত প্ৰবন্ধটোতো ক্ৰোচেয়ে কবিতাক *contemplation of feeling* অথবা *lyrical intuition* বুলি কৈছে। গতিকে দেখা যায় যে সকলো ধৰণৰ অভিজ্ঞতাৰ প্ৰতি কবি সমানে আগ্ৰহী নহয় কিয়নো ইয়াৰ সৰহ ভাগেই হয়তো কাব্য-সৃষ্টিৰ বাবে অনুপযোগী। যিবোৰ অভিজ্ঞতা কাব্যোপযোগী সেইবোৰ ৰূপায়িত কৰাৰ সময়তো ভাবানুভূতিৰ স্পৰ্শেৰে সেইবোৰ অনুৰঞ্জিত হব লাগে। নহ'লে এইবোৰ কাব্যোপযোগী নহয়, অৰ্থাৎ এইবোৰৰ ৰসসঞ্চাৰৰ ক্ষমতা নাথাকে। ভাৰতত আনন্দবৰ্ধনে কাব্যত ভাব-প্ৰকাশৰ আৱশ্যকতা

---

laid down that it should be only emotion. We have stated that the appeal of art should be to the imagination and imagination always implies the presence of emotion in some degree or other. But it is not this emotion that we should think of now. It is the emotional character of the situation depicted by the artist that constitutes the true content of art and the type of experience to which it gives rise in the spectator is *Rasa*."

উপলব্ধি কৰিছিল কিন্তু এই ভাৱটো স্থান-কালৰ সীমাৰে সীমিত নোহোৱা সাধাৰণীকৃত ভাবহে। কবিয়ে কাব্যত চৰিত্ৰৰ মাজেদি এনে সাধাৰণীকৃত ভাবৰে সংযোগ কৰে। সংস্কৃত সাহিত্যৰ তত্ত্বালোচকসকলৰ এই ধৰণৰ বিচাৰৰপৰা এটা কথা ওলাই পৰে যে কাব্যৰ কথাবস্তু কিছুমান অভিজ্ঞতা মাথোন নহয় কিন্তু অভিজ্ঞতা বা কোনো পৰিস্থিতিৰ ভাবময় ৰূপহে। আচলতে আৰ্ট ভাবানুভূতিৰ প্ৰকাশ-মাধ্যম নহয়। ই জীৱনৰ প্ৰতি থকা ভাবময় দৃষ্টিভঙ্গীৰহে প্ৰকাশ।

Fundamental Questions in Aesthetics নামৰ পুথিখনত পি. চি. চেটাৰ্জীয়ে কৈছে যে অভিজ্ঞতাবোধক ভাবে অনুৰঞ্জিত কৰে। তেওঁ কবিৰ সৃষ্টিধৰ্মী ক্ৰিয়া তলত দিয়া ধৰণে বিশ্লেষণ কৰিছে—

যেতিয়া কোনো কবিয়ে বিশেষ এটা অভিজ্ঞতাৰ অৱলম্বনত লিখিব নাইবা কোনো চিত্ৰকৰে এটা দৃশ্যৰ ৰূপ দিব খোজে, তেতিয়া কবি নাইবা চিত্ৰকৰে সেই অভিজ্ঞতা বা দৃশ্যটো উপযুক্ত বিষয় বুলি বিবেচনা কৰে, নহ'লে সেই সেই বিষয়কে তেওঁ নিৰ্বাচন কৰি নললেহেঁতেন। যিটো তেওঁ নিৰ্বাচন কৰিছে আৰু যিটোক তেওঁ কোনো মাধ্যমেৰে প্ৰকাশ কৰিব খোজে সেই বস্তুটো ভাবময় হৈ পৰিছে। তেওঁ হয়তো কবিতা লিখিছে নহলে পটত আঁকিছে। ফলত তেওঁ যি কৰিছে তাৰ দ্বাৰা তেওঁ তোমাক এনে কিছু এটা দেখুৱাব খুজিছে, যিটো ব্যৱহাৰিক কাৰ্যত লিপ্ত থকাৰ কাৰণে অথবা তোমাৰ কল্পনাশক্তিৰ অভাৱৰ বাবে তুমি নিজেই তাক দেখা পোৱা নাই। যদি আৰ্টিষ্টে ব্যক্ত কৰিব খোজা বস্তুটো তুমি ভাল মতে গ্ৰহণ কৰিব পাৰা তেন্তে কলাকৃতিৰ ধ্যান-ধাৰণাই তোমাৰ অন্তৰত জ্ঞান-আহৰণৰ চেতনাৰ সঞ্চাৰ কৰিব আৰু এই চেতনা হ'ব যথোপযুক্ত ভাবানুভূতিৰে পূৰ্ণ।[২২]

২২। "When a poet decides to write about a particular experience or a painter to do a landscape, he considers the subject important ; otherwise, he would not have selected it. What he has comprehended and wishes to present through his medium is charged with emotion. He writes his poem or paints his canvas. What he is doing, in effect, is to show you something which, in your concern with practical affairs,

ওপৰৰ আলোচনাৰপৰা দেখা যায় যে আৰ্টৰ কথাবস্তু সাধাৰণীকৃত ভাবানুভূতিয়ে সংলগ্ন কৰা আৰ্টিষ্টৰ অভিজ্ঞতা আৰু ইয়াৰ ৰূপ এই কথাবস্তুৰ লগত সংযোগ কৰা এটা বস্তু নহয়। আৰ্টৰ অভিব্যঞ্জনাই এটা ৰূপ গ্ৰহণ কৰে আৰু ইয়াৰ মাজতে লুকাই পৰা কথাবস্তু আৰু ৰূপ দুটা স্বতন্ত্ৰ সত্তা নহয়; কিন্তু দুয়োটাই লগলাগি এক ৰূপত প্ৰতিভাত হোৱা এটা গোট বস্তুহে। অৰ্থ আৰু ভাবময় দিশৰপৰা চালে ই কথাবস্তু, আৰু উপস্থাপনৰ কৌশলৰ দিশৰপৰা চালে ই ৰূপত বাহিৰে আন একো নহয়। আৰ্‌উইন এড্‌মানে *Arts and the Man* পুথিত লিখিছে যে বাস্তৱবাদী হ'ব খুজিলেও এটা অৰ্থত সকলো আৰ্টেই আদৰ্শাত্মক, কিয়নো জীৱনৰ কোনো অভিজ্ঞতাই বোধ হয় এটা স্থায়ী বিন্যাস, পেটাৰ্ন আৰু আৰ্টৰ অপৰিবৰ্তনীয় সংযোগ দাবী কৰিব নোৱাৰে।

৩
নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতা

নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতা একপ্ৰকাৰ মানসিক অভিজ্ঞতা যি অভিজ্ঞতাটো জগতৰ সৌন্দৰ্যমণ্ডিত বস্তু নাইবা আৰ্টৰ সংস্পৰ্শত আমাৰ মনৰ মাজত উদয় হয়। ভাৰতীয় আলঙ্কাৰিকসকলে আৰ্টৰ এনে অভিজ্ঞতাটো ৰসৰ প্ৰত্যয়ৰ সহায়ত বুজাবলৈ চেষ্টা কৰিছে। ৰসৰ ধাৰণাটো পোন প্ৰথমতে নাটকৰ ক্ষেত্ৰতে প্ৰয়োগ কৰা হৈছিল কিন্তু পিছলৈ এই ধাৰণাটো কাব্য, চিত্ৰশিল্প আৰু সঙ্গীততো ব্যৱহৃত হয়। প্ৰাচীন তত্ত্বালোচকসকলৰ চকুত ৰস আছিল নন্দনতাত্ত্বিক পৰিস্থিতি অথবা তেনেধৰণৰ অভিব্যঞ্জনা। এইটো বস্তুগত প্ৰত্যয়। অভিনৱ গুপ্ত আৰু তেওঁৰ অনুগামী লেখকসকলৰ দিনৰেপৰা ৰসক এটা সম্পূৰ্ণৰূপে মানসিক অৱস্থা বুলিহে গ্ৰহণ কৰা হয়। এই

---

or because of a lack of perception or imagination, you had not noticed. Contemplation of the work of art gives you the cognitive awareness—surcharged with the appropriate emotional overtone—presuming of course that you have rightly understood what the artist intended to convey."

—Ch. IV

মানসিক অৱস্থাটো অনন্যসদৃশ আৰু অতুলনীয়। অভিনৱ গুপ্তৰ মতে ৰস স্থায়ী ভাৱৰপৰা বেলেগ, কাৰণ স্থায়ী ভাৱটো ৰসলৈ ৰূপান্তৰিত নহয়। লৌকিক কাৰণৰ দ্বাৰা ভাৱবোৰ আমাৰ মনৰ মাজত উদ্ৰিক্ত হয় কিন্তু অলৌকিক বিভাৱ অনুভাৱ আদিৰ দ্বাৰাহে ৰস-সঞ্চাৰ সম্ভৱ হ'ব পাৰে। এজন যুবকে কোনো এজনী যুৱতীৰ স্মিতহাস্যত মুগ্ধ হ'ব পাৰে। ইয়াত এজনী নাৰীৰ উপস্থিতিত যুবকৰ অন্তৰত প্ৰেমৰ সঞ্চাৰ হৈছে। কিন্তু কালিদাসে চিত্ৰিত কৰা দুষ্যন্ত-শকুন্তলাৰ প্ৰেম দুজন যুবক-যুৱতীৰ সান্নিধ্যত ওপোজা প্ৰেম নহয়। নাটকত চিত্ৰিত কৰা যুবক-যুৱতীহালৰ উপস্থাপনৰ মাজত স্থান-কালৰ সীমাৰেখা নথকা কাৰণে এই চৰিত্ৰ দুটা লৌকিক জগতৰ নহয় কিন্তু দুয়োটাই অলৌকিক। অকল অলৌকিক বিভাৱ, অনুভাৱ, ব্যভিচাৰী ভাৱৰ সহায়তহে ৰস-সঞ্চাৰ সম্ভৱ হয়। গতিকে ৰসৰ অভিজ্ঞতা এটা আস্বাদনৰ অভিজ্ঞতা আৰু ইয়াৰ মাজত থাকে নিৰাসক্ত আনন্দ। এনে অভিজ্ঞতা অকল আনন্দই নহয়; ই ভূমানন্দৰ সদৃশ আৰু ই একপ্ৰকাৰ আত্মাৰ পৰিপূৰ্ণতা। ই ভূমানন্দৰ সদৃশ হোৱাৰ কাৰণে ইয়াৰ লগত ইন্দ্ৰিয়সুখৰ কোনো সম্বন্ধ নাই। আৰ্টত চিত্ৰিত কৰা ভাৱবোৰ সাধাৰণীকৃত অৱস্থাত উপস্থাপিত হয়; গতিকে এইবোৰ পৰিষ্কৃত আৰু পবিত্ৰ। ডঃ নগেন্দ্ৰই *The Nature Of Aesthetic Experience* প্ৰবন্ধত লিখিছে যে এইবোৰ দৰ্শকৰ পোনপটীয়া শাৰীৰিক অভিজ্ঞতাৰ বস্তু হৈ নাথাকে, এইবোৰে তেওঁক সামান্য জাগতিক অভিজ্ঞতাৰ ওপৰলৈ তোলে, তেওঁৰ ইন্দ্ৰিয়গম্যতা পৰিষ্কৃত কৰে আৰু তেওঁৰ চেতনাৰ উদ্গতি সাধে।[২৩]

নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতাটো একপ্ৰকাৰ তুৰীয় অভিজ্ঞতা; কাৰণ কলা-কৃতিৰপৰা আনন্দ লাভ কৰাৰ সময়ত নিজৰ ব্যক্তি-চেতনা সাময়িকভাৱে লোপ পায়। বন্ধনমুক্ত আত্মাৰ অভিজ্ঞতা হোৱা কাৰণে ই ইন্দ্ৰিয়াতীত আনন্দ, যিটোক ব্ৰহ্মাস্বাদৰ সদৃশ বুলি কব পৰা যায়। তথাপি ই মিষ্টিক

২৩। "They cease to be part of the direct physical experience of the spectator, raise him above the petty mundane experiences of the self, refine his sensibility and sublimate his consciousness."

অভিজ্ঞতা নহয় কাৰণ ই ক্ষণস্থায়ী আৰু বিভাবাদিৰ অনুপস্থিতিৰ লগে লগে এনে অভিজ্ঞতাৰ অবসান ঘটে। তাৰোপৰি, মিষ্টিক অভিজ্ঞতাৰ মাজত পৰমব্ৰহ্মৰ লগত এক হৈ পৰাৰ অৱস্থা আছে, কিন্তু নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতাত এনেধৰণৰ সম্পূৰ্ণ আত্ম-বিলুপ্তিৰ স্থান নাই। ৰসগ্ৰাহীজনে এনে এটা অৱস্থাৰ মাজত ৰসৰ আস্বাদ উপভোগ কৰে যিটো অৱস্থাত তেওঁৰ ব্যক্তিত্ব অবদমিত হৈ থাকে মাথোন, কাৰণ তেওঁ ৰসাস্বাদনৰ মাজতে তন্ময় হৈ পৰে। যেতিয়া বিভাবাদিয়ে সহৃদয়জনৰ অন্তৰত সুষুপ্ত হৈ থকা স্থায়ী ভাবৰ উদ্ৰেক সাধন কৰে, তেতিয়া অবিদ্যাৰ ঢাকনি আঁতৰি যায় আৰু তেতিয়া আত্মাৰ আনন্দঘন স্বৰূপ প্ৰকাশিত হৈ পৰে। কিন্তু যেতিয়াই বিভাবাদি আঁতৰি যায় তেতিয়াই প্ৰমাতা পুনৰায় জাগতিক জীৱনৰ মাজলৈ ঘূৰি আহে। ধ্বনিবাদী আলোচকসকলে ৰসক পানক ৰসৰ লগত তুলনা কৰিছে। পানক ৰস হ'ল কৰ্পূৰ, চেনি আৰু অন্যান্য বস্তুৰ সংমিশ্ৰণত বনোৱা একপ্ৰকাৰ পানীয়। এনে পানীয় পান কৰিলে মানুহে এটা সোৱাদ পায় কিন্তু এই সোৱাদটো মিশ্ৰিত বস্তুবোৰৰ স্বতন্ত্ৰ সোৱাদ নহয়। আস্বাদনৰ এনে ঐক্যই হ'ল নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতাৰ সাৰ। আৰ গ্নোলিয়ে লিখিছে যে ৰস স্থায়ী ভাবৰপৰা বেলেগ, ই আস্বাদন-সৰ্বস্ব আৰু ই সিদ্ধ-স্বভাৱ বস্তু নহয়। যিমান সময়লৈকে আস্বাদন থাকে সিমান সময়লৈকে ৰসৰ অভিজ্ঞতাও থাকে আৰু আস্বাদনৰ বাহিৰে ই কাৰো ওপৰত নিৰ্ভৰ নকৰে। সাধাৰণ জীৱনত দেখা পোৱা লৌকিক কাৰণৰ লগত বিভাবাদিৰ সাদৃশ্য নাই কাৰণ এইবোৰ অৰ্থাৎ বিভাবাদি লৌকিক কাৰণৰ ওপৰত। এইবোৰৰ কাৰ্য হ'ল এয়ে যে এইবোৰে দৰ্শকৰ চেতনা অনুৰঞ্জিত কৰে। এই কাৰ্যকে বোলা হয় বিভাবনা বা অনুভাবনা।[২৪]

২৪। "This *Rasa* differs from parmanent feelings, consists solely in the state of gustation and is not an objective thing (*śiddhaśvabhāva*); lasts exactly as long as the gustation and does not lian on any time separate from it. The determinants (which consist of garden, expressive glances, feelings of contentment *dhṛti* etc.) transcend on their side the state of causes etc, as these are understood in ordinary life. Their

লৌকিক কাৰণ আদিৰপৰা পোৱা আনন্দৰপৰা ৰসাস্বাদন-কাৰ্য বেলেগ। ৰসৰ স্বৰূপ হ'ল আস্বাদন। এই আস্বাদনো একপ্ৰকাৰ জ্ঞান কিন্তু এই জ্ঞান লৌকিক বস্তুৰ সান্নিধ্যত লাভ কৰা জ্ঞানৰ দৰে একে নহয় কাৰণ ৰসাস্বাদন কাৰ্য, অলৌকিক বিভাব, অনুভাব আদিৰ সহায়ততহে সম্ভৱ হয়। আনন্দবৰ্ধনে ৰসক কাব্যাৰ্থ বুলিও ক'ব খোজে। তেওঁৰ মতে ৰসৰ ভুক্তি কাব্যবস্তুৰ বিভিন্ন খণ্ডৰ ভুক্তিৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল। কে. কৃষ্ণমূৰ্ত্তিয়ে তেওঁৰ ৰচনা *Traditional Indian Aesthetics in Theory and Practice*ত লিখিছে যে আগতে সমালোচকে কাব্যালংকাৰৰ আস্বাদন পোৱাৰ পিছত সেই আস্বাদন ৰসৰ লগত এক হৈ পৰে। খণ্ডবোৰৰ সৌন্দৰ্য-উপলব্ধি হ'ল কাব্যখনৰে সামগ্ৰিক উপলব্ধিৰ একপ্ৰকাৰ পূৰ্বাবস্থা। যদিও অংশ-সৌন্দৰ্য সামগ্ৰিক সৌন্দৰ্যৰপৰা স্পষ্টভাৱে পৃথক, তথাপি যেতিয়ালৈকে খণ্ডবোৰৰ লাবণ্য উপভুক্ত নহয়, তেতিয়ালৈকে সামগ্ৰিক লাবণ্যও আস্বাদিত হ'ব নোৱাৰে। গতিকে যদিও নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতাৰ আত্মা ৰস আৰু ই অংশবোৰৰ সৌন্দৰ্যানুধাবনৰ প্ৰতি অমনোযোগী নহয়, তথাপি আনন্দবৰ্ধনে কোৱা মতে ইয়াৰ ওলোটা কথাটো অসত্য। কেৱল অংশবোৰৰ সৌন্দৰ্য-বিশ্লেষণে ৰসাস্বাদন কাৰ্যৰ প্ৰতিশ্ৰুতি নিদিয়ে।[২৫]

---

function consists solely in the fact that they colour (the consciousness of the spectator); the function is called *Vibnāvanā*, *anubhāvanā* etc."

—*Aesthetic Experience According to Abhinava Gupta*

২৫। "The critic is simultaneously aware of the earlier appreciation of the parts which finally fuse into *Rasa* in one instant. Appreciation of the beauty of the individual parts is a precondition for the realisation of the beauty of the whole. The total grace or *lāvanya* of a picture cannot be relished without relishing the perfection of each part, though beauty of the parts is certainly distinct from the total beauty... Thus though *Rasa* is involved as the soul of aesthetic experience and it never loses sight of expert appreciation of the parts, the reverse is not true, as Ānandavardhana himself

ৰসৰ প্ৰধান লক্ষণ হ'ল আস্বাদন। ভুক্তিৰ সময়ত আস্বাদনে সমগ্ৰ চেতনাকে আগুৰি থাকে আৰু ৰসাস্বাদনৰ বাহিৰে আন কোনো ধৰণৰ কথাই ইয়াৰ মাজত সোমাই নপৰে। ৰসৰ স্বৰূপৰ বৰ্ণনা দিব নোৱাৰি, ইয়াক প্ৰমাণিতও কৰা নাযায়, কিন্তু নৈৰ্ব্যক্তিক চেতনাৰ মাজত ইয়াক কেৱল অনুভৱ কৰিবহে পাৰি। ডঃ সুশীলকুমাৰ দে-ই লিখিছে, "ইয়াক বৰ্ণনা নাইবা প্ৰমাণিত কৰিব নোৱাৰি আৰু আনক জনাবও নোৱাৰি কাৰণ ইয়াৰ অবস্থিতি ইয়াৰ প্ৰত্যক্ষীকৰণৰপৰা পৃথক কৰা নাযায়। আন কথাত কবলৈ গ'লে, ইয়াৰ জ্ঞানৰ সৈতে ই একেই। ৰসৰ অস্তিত্বৰ একমাত্ৰ প্ৰমাণ হ'ল সহৃদয়ৰ আস্বাদন।"[২৬]

ভট্টনায়কে ৰসৰ উপভোগৰ বিশ্লেষণ কৰিবলৈ গৈ কৈছে যে সত্ত্ব, ৰজ আৰু তম গুণৰ সংস্পৰ্শৰ কাৰণে ৰসৰ ভুক্তি বিভিন্ন ৰূপত আস্বাদিত হ'ব পাৰে। এই উপভোগৰ ফলত মনলৈ আহিব পাৰে দ্ৰুতি, বিস্তাৰ আৰু বিকাশ। পিছৰ কালৰ তত্ত্বালোচকসকল এই তিনি প্ৰকাৰ মানসিক অৱস্থাক বেলেগ বেলেগ ৰসৰ লগত সংযোগ কৰিছে। তেওঁলোকে কৈছে যে শৃঙ্গাৰ, কৰুণ আৰু শান্তৰসৰ ভুক্তিৰ ফলত মনলৈ আহে দ্ৰুতি অৰ্থাৎ একপ্ৰকাৰ বিগলিত অৱস্থা ; বীৰ, ৰৌদ্ৰ আৰু বীভৎস ৰসাস্বাদনৰ পৰিণতি হয় মনৰ বিস্তাৰ আৰু হাস্য, অদ্ভুত আৰু ভয়ানক ৰসৰ আস্বাদনৰ লগত সম্পৰ্কযুক্ত হৈ আছে বিকাশ।

Testimony of a Student of History of Indian Art, Life, and Thought নামৰ ৰচনাখনত এন্ ৰায়ে লিখিছে যে নন্দনতাত্ত্বিক

points out. Mere appreciation of the parts will not ensure the appreciation of *Rasa.*"

—*Traditional Indian Aesthetics in Theory and Practice*

২৬। "It is not capable of proof or designation and cannot be made known, because its perception is inseperable from its existence ; or, in other words, it is identical with the knowledge of itself. The only proof of the existence of *Rasa* is its relish itself by the *Sahṛddya.*"

—*The Theory of Rasa*

অভিজ্ঞতা প্ৰমাতাৰ এক সক্ৰিয় কৰ্ম-পদ্ধতি যিটোক এনে ধৰণে দেখুৱাব পাৰি—(ক) ই ব্যৱহাৰিক কাৰ্যৰ লগত সম্পূৰ্ণৰূপে নিৰ্লিপ্ত ; (খ) ব্যৱহাৰিক লক্ষ্যৰ প্ৰতি ইয়াৰ সম্পূৰ্ণ নিৰপেক্ষতা আৰু (গ) সম্ভৱতঃ ই একপ্ৰকাৰ মানসিক দূৰত্ববোধ। এনে নিৰাসক্তি, নিৰপেক্ষতা আৰু দূৰত্ববোধ কিমান দূৰলৈ সম্ভৱ—এই প্ৰশ্নৰ সন্তোষজনক উত্তৰ আজিও দিব পৰা হোৱা নাই। এনেকৈ নিৰাসক্ত, নিৰপেক্ষ আৰু দূৰত্ববোধযুক্ত প্ৰমাতাই বস্তু নাইবা পৰিস্থিতিৰ ক্ষেত্ৰত গভীৰভাৱে মনোনিবেশ কৰি গভীৰ আনন্দৰ অভিজ্ঞতা লাভ কৰে যি আনন্দৰ লক্ষণ ব্ৰহ্মস্বাদ নাইবা সুৰতি সম্ভোগানন্দৰ লক্ষণৰ সদৃশ।[২৭]

নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতাৰ এটা প্ৰধান লক্ষণ হ'ল নিৰপেক্ষতা। পাশ্চাত্য চিন্তাজগতত কাণ্টেই পোন প্ৰথমবাৰৰ কাৰণে নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতা নিৰাসক্ত আৰু মুক্ত বুলি প্ৰমাণিত কৰিছে। বাগিছাত এটা ধুনীয়া ফুল দেখা পালে আমাৰ মনলৈ আহে আনন্দ কিন্তু এই আনন্দৰ কোনো উপযোগিতাৰ লগত সম্বন্ধ নাই। ইয়াৰ উপৰিও কাণ্টে কয় যে সৌন্দৰ্যৰ ধ্যান-ধাৰণাৰপৰা উদ্ভৱ হোৱা আনন্দ সাৰ্বজনীন লক্ষণযুক্ত। নিৰাসক্তিৰ গৰ্ভতে এনে সাৰ্বজনীনতাৰ জন্ম। এটা বস্তুৰ সৌন্দৰ্য উপভোগ কৰি এজন মানুহে আনন্দ লাভ কৰে কিন্তু মানুহজনৰ এই বিচাৰ মনোগত হলেও

২৭। "Aesthetic experience is an active process on the part of the perceiver which can be characterised as (a) one complete detachment from practical action ; (b) complete disinterestedness from any practical ends of life ; (c) perhaps also a certain kind of psychical distancing. To what extent such detachment, disinterestedness and distancing are possible is a question that has not been satisfactorily answered, I am afraid. Thus detached, disinterested and distanced and intently centred on the object, object field of situation, the perceiver experiences a sort of intense joy and delight that has been chsracterised as having almost the same quality of joy and delight arising out of tasting Brahman or copulation of the sexes." —*N. Roy*

সম্পূৰ্ণৰূপে ব্যক্তিগত নহয়। মানুহৰ মাজত কিছুমান প্ৰধান প্ৰধান সাধাৰণ লক্ষণ আছে; এইবোৰৰ কাৰণে নিৰাসক্ত আনন্দ দান কৰা এই বিচাৰো সৰ্বজনগ্ৰাহ্য হ'ব পাৰে। খোপেনহোৱাৰেও কৈছে যে কলাপ্ৰেমী লোকে কোনো ব্যৱহাৰিক বিবেচনাৰদ্বাৰা বাধাপ্ৰাপ্ত নোহোৱাকৈ নিৰাসক্তভাৱে কলাক্ষেত্ৰত সোমাই পৰে। প্লটিনাছৰ দৰে তেওঁ বিশ্বাস কৰে যে আৰ্টৰ ধ্যান-ধাৰণাৰ বস্তু কোনো ব্যক্তি নহয় কিন্তু সমগ্ৰ জাতিটোৰে মাজত থকা কিছুমান সৰ্বগত ধাৰণাহে। প্লটিনাছে আৰ্টক প্ৰতীকধৰ্মী বুলি ভাবে কাৰণ ইয়ে আধ্যাত্মিক জগতৰ ধাৰণা, অৰ্থ অথবা বুদ্ধিশক্তিৰ প্ৰকাশ কৰে। আৰ্টে দৃশ্যমান জগতৰ বস্তুৰ প্ৰতিচ্ছবি মাথোন নিদিয়ে, কিন্তু প্ৰকৃতিৰো উৎস আধ্যাত্মিক আইডিয়ালৈ উভতি যায় আৰু তাৰ ইঙ্গিত বহন কৰে। কলাসৃষ্টি কৰ্ম এক আধ্যাত্মিক কৰ্ম। গতিকে আৰ্টৰ উপলব্ধি ইন্দ্ৰিয়সুখৰ মাজতে শেষ হৈ নাযায়। আৰ্টৰ প্ৰকৃত তাৎপৰ্য বুজাৰ অৰ্থে প্ৰমাতা ইন্দ্ৰিয়-স্তৰৰ ওপৰলৈ উঠিব লাগে। আৰ্টৰ সৌন্দৰ্য অনুধাৱন কৰোঁতে সকলো ব্যক্তিগত চিন্তামুক্ত হৈ ইন্দ্ৰিয়গ্ৰাহ্য মাধ্যমেৰে উপস্থাপিত আইডিয়াৰ অৰ্থগ্ৰহণ কৰিবলৈ প্ৰমাতাই চেষ্টা কৰে। নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতা একপ্ৰকাৰ আধ্যাত্মিক অভিজ্ঞতা। হেগেলৰ মতেও আৰ্টৰ বিষয়বস্তু জাগতিক নহয়, আধ্যাত্মিকহে; গতিকে এওঁৰ মতেও নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতা জাগতিক নহয়।

ভাৰতীয় আলঙ্কাৰিকসকলেও নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতাটো আধ্যাত্মিক স্তৰলৈ উন্নীত কৰিছে কিন্তু ইয়াক আধ্যাত্মিক অভিজ্ঞতাৰ লগত একে বুলি কোৱা নাই। তেওঁলোকে কাব্য বা নাটকৰপৰা পোৱা আনন্দক ব্ৰহ্মাস্বাদৰ সহোদৰ বুলিহে কৈছে। তাৰোপৰি, অভিনব গুপ্তই ৰসোপলব্ধিৰ মাজত থকা পাৰ্থক্য স্পষ্ট ভাষাত বহলাই লিখিছে। ইয়াৰপৰা দেখা যায় যে কাব্যৰ ক্ষেত্ৰত ভাৰতীয় তত্ত্বালোচকসকলে জীৱনৰ পাৰ্থিৱ ফালটোক কেতিয়াও অৱজ্ঞা কৰা নাই। ভাৰতীয় আলঙ্কাৰিকসকলৰ মতে কাব্যই ধৰ্ম, অৰ্থ, কাম আৰু মোক্ষৰ জ্ঞানদান কৰিব পাৰে।

পাশ্চাত্য দেশত এনে কোনো কোনো আলোচকো আছে যিসকলে নন্দনতাত্ত্বিক আনন্দটো কল্পনাৰ আনন্দ বুলি বিবেচনা কৰে। নক'লেও চলে, যে সৃষ্টিধৰ্মী আৰু ৰসগ্ৰাহী কাৰ্যৰ মাজত কল্পনাৰ ক্ষেত্ৰ যথেষ্ট বহল। সংস্কৃত আলোচকসকলেও কয় যে কাব্যৰ ৰসগ্ৰহণৰ বাবে প্ৰমাতা ৰুচিমান ব্যক্তি

হ'ব লাগিব আৰু তেওঁৰ থাকিব লাগিব কল্পনা। এইক্ষেত্ৰত দুই ৰকম কল্পনাৰ আনন্দৰ কথা কৈছে—প্ৰধান আৰু অপ্ৰধান বা গৌণ। কল্পনাৰ প্ৰধান আনন্দ আমাৰ চকুৰ আগত থকা বস্তুৰপৰা পাওঁ কিন্তু গৌণ আনন্দ দৃশ্যমান বস্তুৰপৰা পোৱা হলেও এই দৃশ্যমান বস্তুবোৰ কল্পনাৰ সহায়ত আমাৰ স্মৃতিৰ পটত উজলাই তোলা হয় অথবা অনুপস্থিত নাইবা কাল্পনিক বস্তুবোৰক আনন্দদায়ক দৃশ্যত পৰিণত কৰা হয়। এইক্ষেত্ৰত জাগতিক বস্তুৰপৰা পোৱা আনন্দ আৰু আৰ্টৰ চিত্ৰিত বস্তুৰপৰা পোৱা আনন্দৰ মাজত পাৰ্থক্য বিচৰা যেন লাগে। আধুনিক অনেক তত্ত্বালোচকে ভাবে যে লৌকিক জগতৰপৰা পোৱা আনন্দ আৰু নন্দনতাত্ত্বিক আনন্দৰ মাজত পাৰ্থক্য আছে। কোনো কোনো আধুনিক নন্দনতাত্ত্বিক আলোচকে কলাকৃতিৰপৰা উদ্ভব হোৱা বিভিন্ন অনুভূতিৰ পৰ্যালোচনা কৰিছে। বিখ্যাত তত্ত্বালোচক ক্ৰোচেয়ে লিখিছে "উদ্বিগ্নতাৰে আমি কঁপি উঠোঁ, আমি আনন্দ লাভ কৰোঁ, আমি ভয় কৰোঁ, আমি হাঁহোঁ, আমি কান্দোঁ, আমি নাটক বা ৰোমান্সৰ চৰিত্ৰৰ লগত, চিত্ৰাঙ্কিত বস্তুৰ লগত আৰু সঙ্গীতৰ মাধুৰ্যৰ লগত বাসনাধীন হৈ পৰোঁ। কিন্তু এই অনুভূতিবোৰ আৰ্টৰ বাহিৰত থকা বস্তুবোৰে উদ্ৰিক্ত কৰা অনুভূতিৰ লগত একে নহয়। আন কথাত ক'লে, এইবোৰো গুণগতভাৱে একে, কিন্তু পৰিমাণগত হিচাপে এইবোৰ আচল বস্তুৰ তুলনাত কৃশ আৰু দুৰ্বল। নন্দনতাত্ত্বিক আনন্দ আৰু বেদনা পাতল, তৰল, আৰু গতিশীল।"[২৮] কাব্যত ব্যৱহৃত অনুভূতিবোৰ স্বভাৱ ৰূপত গৃহীত আৰু শব্দ-মাধ্যমেৰে প্ৰকাশিত হৈছে। গতিকে এইটো স্বাভাৱিক যে এইবোৰে বাস্তৱ জীৱনত লাভ কৰা

২৮। "We tremble with anxiety, we rejoice, we fear, we laugh, we weep, we desire with the personages of a drama of a romance, with the figures in a picture and with the melody of music. But these feelings are not such as would be aroused by the real fact outside art; or rather, they are the same in quality but are quantitatively an attenuation of real things. Aesthetic and apparent pleasure and pain show themselves to be light, shallow, mobile."

—*Aesthetic*, Ch. X

অনুভূতিৰ দৰে আমাক গভীৰভাৱে আলোড়িত নকৰে কাৰণ বাস্তৱৰ অনুভূতিবোৰ লৌকিক আৰু আৰ্টৰ চিত্ৰিত অনুভূতিবোৰ সহজানুভূতিৰ ৰূপত গৃহীত, লৌকিক অনুভূতিবোৰ matter (বস্তু) আৰু আৰ্টৰ বুকুত স্থান পোৱা অনুভূতিবোৰ form (ৰূপ)। এনেবোৰ অনুভূতিকে অস্কাৰ ওৱাইল্ডে বন্ধ্যা আবেগ (Sterile emotion) বুলিছে।

ভাৰতীয় আলঙ্কাৰিকসকলে ৰস একপ্ৰকাৰ দুৰ্বল অনুভূতি বুলি বিশ্বাস নকৰে। তেওঁলোকৰ মতে ৰসৰ অভিজ্ঞতা একপ্ৰকাৰ অলৌকিক অভিজ্ঞতা, যিটোৱে প্ৰমাতাক সাময়িকভাৱে জাগতিক কাৰ্যকলাপৰ ওপৰলৈ তোলে। ই একপ্ৰকাৰ শুদ্ধ আনন্দ আৰু ই ব্ৰহ্মস্বাদৰ লগতহে তুলনীয়।

সংস্কৃত আলঙ্কাৰিকসকলৰ দৃষ্টিভঙ্গী কিছু পৰিমাণে ৰহস্যবাদী দৃষ্টিভঙ্গী। ভাৰতীয় তত্ত্বালোচকসকলৰ তুলনাত পাশ্চাত্য আলোচকসকলে সাধাৰণতে মনোবৈজ্ঞানিক দৃষ্টিভঙ্গীৰ প্ৰতি পক্ষপাতিত্ব দেখুৱাইছে। ভাৰতীয় আলোচক-সকলৰ দৃষ্টি হ'লে দাৰ্শনিক চিন্তাধাৰাৰ উৰ্ধমুখী গতিৰ পিনে। ডঃ নগেন্দ্ৰই তলত দিয়া ধৰণে লিখিছে—

"নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতাটো কোনো ব্যক্তিগত ভাবানুভূতিৰ অভিজ্ঞতা নহয়। ই সাধাৰণীকৃত অথবা মুক্ত ভাবানুভূতিৰ অভিজ্ঞতা, ই মুক্ত মানসিক অৱস্থাৰ অভিজ্ঞতা ; মুখত বেয়া আস্বাদ এৰি যোৱা আত্মকেন্দ্ৰিক অনুৰাগৰপৰা ই মুক্ত ; গতিকে ই আনন্দদায়ক অভিজ্ঞতা। কলাকৃতিৰ মাজত সন্নিবিষ্ট মানবীয় ভাবানুভূতিৰ উন্নয়নৰ যোগেদি লাভ কৰা ই আত্মোপলব্ধি নাইবা আত্মাৰ পূৰ্ণতাৰ এক অনুভূতি।"[২৯]

কলাকৃতিয়ে প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰা কাৰ্যৰ সূক্ষ্ম বিশ্লেষণে এটা কথাৰ সাক্ষ্য

২৯। "The aesthetic experience is not the experience of a personal emotion, it is the experience of a universalised or liberated emotion ; it is an experience of a liberated state of mind and is free from egotistic interests which ultimately leaves a bad taste in the mouth ; and as such, it is a pleasant experience. It is a feeling of self-realisation, or self-fulfilment through sublimated human emotions embodied in the works of art."

—*The Nature of Aesthetic Experience*

বহন কৰে যে উপস্থাপিত বিষয়বস্তু অনুসৰি নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতাটো আনন্দদায়ক আৰু বেদনাদায়ক অনুভূতিৰ সংমিশ্ৰিত ৰূপৰ দৰে অনুভূত হয়। এখন ট্ৰেজেডিৰ অভিনয়ে দৰ্শকৰ চকুপানী উলিয়ায়। ঠিক একেদৰেই এখন হাস্যৰসাত্মক নাটকে তেওঁলোকক হাঁহিৰ খোৰাক যোগায়। তাৰোপৰি আন এটা মন কৰিবলগীয়া কথা এয়ে যে মানবীয় ভাবানুভূতিবোৰ সম্পূৰ্ণৰূপে শুদ্ধ ৰূপত অনুভূত নহয়। প্ৰত্যেকটো ভাব বা আবেগেই আন আন বিভিন্ন ভাব বা আবেগৰ লগত সম্পৰ্কযুক্ত। গতিকে এইবোৰৰ মাজত কম-বেছি ৰকমে আনন্দ আৰু বেদনাৰ সংমিশ্ৰণ আছে। নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতা ভাব বা আবেগৰ অভিজ্ঞতা। ইয়াৰ মাজত আনন্দ আৰু বেদনাৰ উপাদান মিহলি হৈ আছে।

ওপৰত প্ৰদৰ্শন কৰা যুক্তিয়ে ভাৰতীয় আলঙ্কাৰিকসকলৰ তত্ত্ব অপ্ৰমাণিত নকৰে, কিয়নো এইসকলে স্পষ্ট ভাষাত কৈছে যে ৰসৰ অভিজ্ঞতা কাব্যত সংযোগ কৰা ভাবৰ অভিজ্ঞতা নহয়। পুথিত সন্নিবিষ্ট কৰা ভাবটো বিভাব, অনুভাব আৰু ব্যভিচাৰী ভাবৰ সংযোগৰ ফলত সহৃদয় পাঠক বা দৰ্শকৰ মনত পৰিবৰ্তিত হৈ ৰসৰূপ পায়; গতিকে ইয়াৰ মাজত থাকে আনন্দৰ প্ৰাধান্য। এখন অভিনীত ট্ৰেজেডিয়ে দৰ্শকৰ চকুপানী উলিয়ায় কিন্তু এই চকুপানীৰ মাজতো আছে আনন্দ, নহলে দৰ্শকে এনে নাটকৰ অভিনয় চাবলৈ নাহিলহেঁতেন।• নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতাৰ মাজত আছে একপ্ৰকাৰ বিশ্ৰান্তি। এনে বিশ্ৰান্তিও অনুভূতিৰে এটা অৱস্থা, কিন্তু এই অৱস্থাটোকে অনুভূতিৰ দুৰ্বল ৰূপ (attenuated feeling) বুলি কোৱা উচিত নহয় কিয়নো ই এনে এটা অভিজ্ঞতা, যি অভিজ্ঞতাটো আমি আমাৰ লৌকিক জীৱনত লাভ নকৰোঁ।

এই প্ৰসঙ্গতে আই. এ. ৰিছাৰ্ডছে মত প্ৰকাশ কৰিছে যে আনন্দ আৰ্টৰ লক্ষ্য হ'ব নোৱাৰে। আনন্দ হ'ল সাৰ্থক কৰ্মাভিনিবেশ আৰু নিৰানন্দ হ'ল অসাৰ্থক কৰ্মোদ্যম। ৰিছাৰ্ডছে কৈছে যে কবিতা এটাৰপৰা পোৱা আনন্দৰ কাৰণে কবিতা পাঠ কৰা আদৰ্শটো অপ্ৰশস্ত। কেৱল কবিতাটোতে আমাৰ অনুৰাগ থকা উচিত, ইয়াক সাৰ্থকতাৰে পাঠ কৰা কাৰ্যৰ ফলশ্ৰুতিৰ মাজত নহয়। আনন্দৰ ধাৰণাটো আমাৰ চকুৰ আগত ৰাখিলে আমাৰ মনযোগ ভুল বাটে আগ বাঢ়িব।

ৰিছাৰ্ডছৰ যুক্তি গ্ৰহণযোগ্য ; কাৰণ সহৃদয় পাঠকে কবিতাটোৰ সামগ্ৰিক

সত্তাৰ বিচাৰৰ প্ৰতিহে আগ্ৰহী হোৱা উচিত। তথাপি কব লাগিব যে যদি কবিতাটোৱে আনন্দও দিয়ে, তেন্তে সেই আনন্দৰ বিচাৰ বিশ্লেষণ জানো আৱশ্যকীয় নহয়? ভালেমান প্ৰাচ্য আৰু পাশ্চাত্য তত্ত্বালোচকে কবিতা-পাঠৰপৰা পোৱা আনন্দঘন অভিজ্ঞতাটো নিজ নিজ দৃষ্টিভঙ্গীৰে বিচাৰ কৰিছে। ৰিছাৰ্ডছে হ'লে এই আনন্দৰ স্বৰূপ নিৰ্ণয় কৰা নাই। তেওঁ কব খোজে যে নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতাৰ মূল্য জীৱনৰ আন আন অভিজ্ঞতাৰ মূল্যৰপৰা মূলতঃ পৃথক নহয়। তেওঁ অৱশ্যে স্পষ্ট ভাষাত কোৱা নাই যে প্ৰমূল্যৰ দিশৰপৰা নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতা আৰু আন অভিজ্ঞতা একেই। কিন্তু ভালকৈ আলোচনা কৰি চালে দেখা যায় যে এই দুয়ো ধৰণৰ প্ৰমূল্যৰ মাজত কিছুমান সমানধৰ্মী বস্তু হয়তো আছে কিন্তু দুয়ো ধৰণৰ প্ৰমূল্যই সম্পূৰ্ণৰূপে একে হ'ব নোৱাৰে। ৰিছাৰ্ডছে কাব্যৰ সমস্যাটো মনোবৈজ্ঞানিক দিশৰপৰা বিচাৰ কৰি চাইছে গতিকে মনোবেগ আৰু বাসনাৰ মাজত থকা সূক্ষ্ম পাৰ্থক্যই ধৰা নিদিয়ে সেইবোৰৰ প্ৰতি তেওঁ মনযোগ দিয়া নাই।

ৰিছাৰ্ডছে সৌন্দৰ্যৰ অভিজ্ঞতাটোৰো মনোবৈজ্ঞানিক বিশ্লেষণ দাঙি ধৰিছে। এই অভিজ্ঞতাটো ছাইনেস্থেছিছ্ নাম দিয়া মনোবেগৰে এটা বিশেষ সংগঠন। ই হ'ল বিভিন্ন মনোবেগৰ মাজত কোনো সংঘাত নথকা এটা মানসিক ঐক্য। মানব-মনত মনোবেগবোৰৰ মাজত সংঘাত উপস্থিত হোৱা এটা স্বাভাৱিক ধৰ্ম, কিন্তু ছাইনেস্থেছিছত (Synaesthesis) সাময়িকভাৱে এনে সংঘাতৰ অবসান ঘটে অথচ বিভিন্ন মনোবেগবোৰ দমিতও নহয়। এইটো এটা মানসিক সাম্যাবস্থা আৰু এনে অৱস্থাতে সৌন্দৰ্যৰ অভিজ্ঞতা লাভ হয়। বিৰুদ্ধ মনোবেগবোৰৰ এনে সাম্যাৱস্থাকে নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতা লাভৰ পৃষ্ঠভূমি বুলি গ্ৰহণ কৰা হয় কিয়নো এনে অৱস্থাতে বস্তুৰ বিভিন্ন দিশৰ প্ৰভাৱ আমাৰ ওপৰত পৰিব পাৰে। ৰিছাৰ্ডছে লিখিছে যে অনুৰাগৰ একেটা মাথোন ঠেক সুঁতীয়েদি আগ নাবাঢ়ি, একেলগে, সংলগ্নভাৱে বহুতো বাটেদি আগবঢ়া কাৰ্যৰ মাজতে আমাৰ আৱশ্যকীয় নিৰপেক্ষতা বৈ আছে। নিৰপেক্ষ নোহোৱা মানসিক অৱস্থাই এটা দিশৰপৰা এটা বস্তুৰ একাষহে দেখিবলৈ পায়।[৩০]

৩০। "To respond not through one narrow channel of interest but simultaneously and coherently through many is

বিচাৰ্ডছে দিয়া ব্যাখ্যাৰপৰা এটা সুন্দৰ বস্তুৱে আমাৰ মনৰ ওপৰত কেনে প্ৰভাৱ পেলায় তাৰ বৰ্ণনাহে পাওঁ। কিন্তু বস্তুটোৰ কিবা নিজৰ আভ্যন্তৰীণ গুণ আছে নেকি যাৰ কাৰণে আমাৰ মনোবেগবোৰৰ মাজত ঐক্য স্থাপিত হয়—এনে এটা প্ৰশ্নৰ বিবেচনা তেওঁ কৰা নাই। যেতিয়া আমি ভাল কবিতা এটা পঢ়োঁ, তেতিয়া আমি মনৰ মাজত একপ্ৰকাৰ সমতা অনুভৱ কৰোঁ আৰু ইয়াৰ বাবে আমি কবিতাটোক ভাল বুলি কওঁ। কথাটো সত্য বুলি ধৰি ল'লেও এইটো আমি কবলৈ বাধ্য যে এনে এটা তত্ত্বই কেতিয়াও এটা কবিতা দক্ষতাৰে বিশ্লেষণ কৰিব নোৱাৰে।

ক্লাইৱ বেলে কোৱা মতে কলাকৃতিবোৰে উদ্ৰেক কৰা ভাবানুভূতি অনন্য-সাধাৰণ। তেওঁ লিখিছে, "মই অৱশ্যে কব নোখোজোঁ যে সকলো কলাকৃতিবোৰে একে আবেগৰে সৃষ্টি কৰে। বৰং তাৰ বিপৰীতে কব পাৰি যে প্ৰত্যেক কলাকৃতিয়ে বেলেগ বেলেগ ভাবৰ সৃষ্টি কৰে। কিন্তু এই সকলোবোৰ ভাবেই স্পষ্টত: একেধৰণৰ।"৩১

ক্লাইৱ বেলৰ মতে নন্দনতাত্ত্বিক ভাবাবেগ জীৱনৰ সাধাৰণ ভাবাবেগতকৈ বেলেগ। সেইবাবে তেওঁ কৈছে যে অনন্য সদৃশ ভাবৰ (আবেগৰ) ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতাৰে নন্দনতত্ত্বৰ আলোচনাও আৰম্ভ হ'ব লাগিব। ৰিছাৰ্ডছে ক্লাইৱ বেলৰ মতৰ বিপক্ষে মাত মাতি কৈছে যে মনোবিজ্ঞান শাস্ত্ৰত এনে এটা বস্তুৰ অস্তিত্ব নাই। গীতিকে "অনন্য-সদৃশ ভাবেৰে" (peculiar emotion) বেলে যি অৰ্থ বুজাব খুজিছে, সেই অৰ্থত ইয়াক গ্ৰহণ কৰা উচিত নহব।

ৰুথ্ এল. ছ-ই (Ruth L. Saw) "peculiar emotion" বোলা শব্দ

---

to be disinterested in the only sense of the word which concerns us here. A state of mind which is not disinterested is one which sees things only from one standpoint or under one aspect."

—*Principles of Literary Criticism*, Ch. XXXIII

৩১। "I do not mean of course, that all works provoke the same emotion. On the contrary, every work produces a different emotion. But all these emotions are recognisably same in kind." —*Art*

দুটাৰ ব্যাখ্যা বেলেগ ধৰণে দিছে। তেওঁৰ মতে অনন্য-সদৃশ ভাবে এক-প্ৰকাৰ আচৰিত ধৰণৰ ভাব সুবুজায় কিন্তু বুজায় বস্তুৰ যথোপযুক্ত ভাব। এটা বস্তুৰ উপস্থিতিত এজন মানুহে ভাবটো অনুভব কৰিব লাগিব আৰু এই বস্তুটোৰ লগত ভাবটোও সমুচিত বা যথোপযুক্ত হ'ব লাগিব। যি বস্তুটোৰ অৰ্থ-প্ৰকাশক ৰূপ আছে (significant form) সেই বস্তুটোৱে এনে অনন্যসাধাৰণ ভাবৰ (peculiar emotion) উদ্ৰেক কৰিব পাৰে। গতিকে অনন্য-সদৃশ ভাববোৰ কিবা এটা আচৰিত বস্তু নহয়; তথাপি ইয়াক সাধাৰণ জীৱনত অনুভূত ভাবৰ সদৃশ বুলিও কোৱা নাযায়। এনে এটা ভাবৰ লগত সংযুক্ত হৈ আছে ভাব-সঞ্চাৰণৰ ৰোমাঞ্চ (thrill)। নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতাৰ মাজত অৰ্থ প্ৰকাশক ৰূপ আৰু ৰোমাঞ্চকৰ অথবা চমৎকাৰী অভিজ্ঞতা—এই দুয়োটাই সাধাৰণতে একেলগে থাকে। যদি কোনো মানুহে অৰ্থ-প্ৰকাশক ৰূপ প্ৰত্যক্ষ কৰিবলৈ আৰু ৰোমাঞ্চ অনুভব কৰিবলৈ অসমৰ্থ হয় তেন্তে তেওঁ প্ৰকৃত নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতা লাভ কৰিব নোৱাৰে। বেলে লিখিছে, "গতিকে তেওঁলোকে আৰ্টৰ ৰূপৰ মাজত কিছুমান তথ্য আৰু ধাৰণা প্ৰক্ষেপ কৰে যাতে তাৰপৰা তেওঁলোকে ভাবানুভূতি লাভ কৰিবলৈ সক্ষম হয়; কিন্তু এই ভাবানুভূতিবোৰ সাধাৰণ জীৱনৰ ভাবানুভূতিহে। এখন ছবিৰ মুখামুখী হলে তেওঁলোকে ইয়াৰ ৰূপটো স্বভাৱতে জাগতিক বস্তুৰ ৰূপৰ পটভূমিত চায়। আৰ্টৰ সুঁতিয়েদি আগবাঢ়ি নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতাৰ নতুন জগতখনৰ মাজত সোমাই পৰাৰ সলনি তেওঁলোকে কোণীয়াকৈ ঘূৰি পোনে পোনেই মানবীয় অনুৰাগৰ জগতখনৰ মাজত সোমাই পৰে।"[৩২]

৩২। "And so they read into the form of the work those facts and ideas for which they are capable of feeling emotion and feel for them the emotion which they can feel—the ordinary emotions of life. When confronted by a picture, instinctively they refer back its forms to the world from which they come.... Instead of going out on the stream of art into a new world of aesthetic experience, they turn a short corner and come straight home to the world of human interests."

ক্লাইৱ বেলে কয় যে নন্দনতাত্ত্বিক আৰু সাধাৰণ ভাবানুভূতি একে নহয়। এজন মানুহে কলাকৃতিৰ অৰ্থ-প্ৰকাশক ৰূপ গ্ৰহণ কৰিব নোৱাৰিলেও তেওঁ লৌকিক ভাবানুভূতি প্ৰক্ষেপ কৰি তাৰপৰা আনন্দ লাভ কৰিব পাৰে। গতিকে ক্লাইৱ বেলৰ মতে নন্দনতাত্ত্বিক ভাব অৰ্থ-প্ৰকাশক ৰূপৰ বোধৰ দ্বাৰা উদ্ৰিক্ত হয়। ভাল পোৱা, ঘৃণা কৰা, ভয় পোৱা প্ৰভৃতিবোৰ লৌকিক জীৱনৰ ভাবৰপৰা এই ভাববোৰ বেলেগ। নন্দনতাত্ত্বিক ভাববোৰ গভীৰ, সৰল আৰু উদাত্ত। এই ভাববোৰক এটা শ্ৰেণীভুক্ত কৰা যায় কাৰণ এনে ভাব বহুতো আছে।[৩৩]

ক্লাইৱ বেলে যিটোক নন্দনতাত্ত্বিক ভাব (aesthetic emotion) বুলিছে সেইটো ভাৰতীয় আলঙ্কাৰিকসকলৰ ৰসৰ প্ৰত্যয়ৰ লগত খাপ খুৱাই ল'ব পাৰি। এই দিশত বেলৰ আলোচনা পৰ্যাপ্ত নহয়। নন্দনতাত্ত্বিক ভাববোৰ যে সাধাৰণ লৌকিক ভাবৰপৰা বেলেগ এই কথাটো তেওঁ ক'তো দৃষ্টান্ত সহকাৰে প্ৰমাণ কৰাৰ যত্ন কৰা নাই। ৰসবাদী আলঙ্কাৰিকসকলে অনুসৰণ কৰা বাটেদি তেওঁ আগবঢ়া হ'লে তেওঁৰ বিপক্ষে তোলা অস্পষ্টতাৰ অভিযোগ তেওঁ খণ্ডন কৰিব পাৰিলেহেঁতেন। বস্তুৰ লগত যথোপযুক্ত ৰূপে জড়িত থকা এটা ব্যক্তিগত বিশেষ ভাব সৃষ্টিকৰ্মৰ গুৰিতে আছে। ৰসৰ অভিজ্ঞতাও এটা ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতা। এনে অভিজ্ঞাতৰ ভাবময় ৰূপেৰে মনটো পৰিপূৰ্ণ হোৱাৰ পিছতহে বিভিন্ন মাধ্যমৰ যোগেদি সেইবোৰ প্ৰকাশিত হয়। বেলৰ তত্ত্বটো প্ৰমাতাৰ দৃষ্টিভঙ্গীৰ ফালৰপৰা ভালকৈ আলোচনা কৰি চালে আমি দুটা বস্তু স্পষ্ট ৰূপত দেখিবলৈ পাওঁ। এই দুটা হ'ল অৰ্থ-প্ৰকাশক ৰূপ (significant form) আৰু ৰোমাঞ্চ (thrill)। বিভাব,

৩৩। "Aesthetic emotion, then according to Bell, is evoked by the apprehension of significant form. It differs from the ordinary emotion of love, hate, terror etc. Aesthetic emotion are not drives or motives as ordinary emotions are considered to be. Aesthetic emotions are profound, austere, sublime. Aesthetic emotions form a class, there are evidently several of them."

—*Fundamental Questions in Aesthetics*

অনুভাব আৰু ব্যভিচাৰী ভাবৰ সংযোগাত্মক ৰূপেই হ'ল বেলৰ অৰ্থ-প্ৰকাশক ৰূপ। যদি ৰোমাঞ্চ (thrill)অৰ ধাৰণাটো ৰসাস্বাদনৰপৰা উদ্ভৱ হোৱা চমৎকাৰিত্বৰ লগত মিলোৱা যায় তেন্তে বেলৰ তত্ত্ব আৰু ৰসতত্ত্বৰ মাজত থকা সাদৃশ্য ওপৰতে ওলাই পৰে। আৰ্টৰ সৃষ্ট বস্তু উপভোগৰপৰা লাভ কৰা চমৎকাৰিত্ব জাগতিক বস্তুৰ সান্নিধ্যত লাভ কৰা আনন্দৰপৰা বেলেগ বুলি ক্লাইব বেলে মত প্ৰকাশ কৰিছে। জীৱনৰ সাধাৰণ আনন্দবোৰ আত্মমুখী, কিন্তু আৰ্টৰ যোগেদি লাভ কৰা আনন্দ মুক্ত আৰু নিৰপেক্ষ। কলাকৃতিৰ ধ্যান-ধাৰণাৰ মাজত প্ৰমাতাৰ মনটো দ্ৰৱীভূত হৈ বিস্তাৰ লাভ কৰে। তেতিয়া বাহ্য জগতৰ বস্তুৰ প্ৰতি চেতনাৰহিত হৈ সম্পূৰ্ণৰূপে তেওঁ কলাকৃতিৰ মাজতে নিমগ্ন হয়। ক্লাইব বেলৰ মতে এই অৱস্থাটোৱে হ'ল আৰ্টৰ সুঁতিয়েদি আগবাঢ়ি এখন নতুন জগতৰ অভিজ্ঞতাৰ মাজত সোমাই পৰা অৱস্থা (going out on the stream of art into a new world of experience)। নক'লেও চলে যে কলাকৃতিৰ মাজত এনেকৈ নিমগ্ন হোৱা অৱস্থাটোৱে ইয়াক সাধাৰণীকৃত ৰূপত গ্ৰহণ কৰাৰ যোগ্যতা বুজায়। সংস্কৃত আলঙ্কাৰিকসকলৰ মতে ৰুচিমান ব্যক্তি অৰ্থাৎ সহৃদয়জনেহে আৰ্টে দান কৰিব পৰা আনন্দ উপভোগ কৰিব পাৰে। যিবিলাক লোকে নিজৰ ৰুচি উন্নত কৰি লব পৰা নাই সেইসকলে আৰ্টৰ মাজত লৌকিক ভাবানুভূতি প্ৰক্ষেপ কৰি তল খাপৰ আনন্দৰ অংশীদাৰ হয়। বেলৰ মতে তেওঁলোকে আৰ্টৰ সহায়ত যি আনন্দ লাভ কৰে সেই আনন্দ লৌকিক আনন্দৰ সমতুল্য ; গতিকে ই নিম্নখাপৰ আনন্দ। কাব্যৰ সমালোচনাত প্ৰবৃত্ত হোৱা সৰহভাগ লোকেই এই শ্ৰেণীৰ লোক। এওঁলোকে কাব্য-বস্তুটোৰ মাজত সম্পূৰ্ণৰূপে সোমাই পৰাৰ চেষ্টা নকৰি কোনো এটা ক্ষীণ-সূত্ৰৰ অৱলম্বনত নিজৰ ভাবানুভূতিকে বস্তুটোত আৰোপ কৰি সমালোচকৰ দায়িত্বৰ হাত সাৰে। ইয়াৰ ফলতে সৃষ্টি হয় অসংখ্য সমালোচনা যিবোৰ পৰিত্যাজ্য বস্তুৰ অনাৱশ্যক দমৰ বাহিৰে আন একো নহয়।

কোনো কোনো আলোচকে কলাৰপৰা লাভ কৰা অভিজ্ঞতাটো মনো-বৈজ্ঞানিক দৃষ্টিভঙ্গীৰপৰা বিশ্লেষণ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। তেওঁলোকৰ মতে নন্দনতাত্ত্বিক আনন্দ অভিজ্ঞতাবোৰৰ এটা নতুন পেটাৰ্ন—যিটো সংঘাতযুক্ত মনোবেগবোৰৰ সংশ্লেষৰপৰা উদ্ভৱ হয়। মানব-মনত মনোবেগৰ সংঘাত এটা

সাধাৰণ ঘটনা। ৰিচার্ডছে কোৱা মতে সংশ্লেষ নাইবা অপনয়ৰ (synthesis or elimination) ফলত মনোবেগবোৰ সংগঠিত হব পাৰে। এনে ভালেমান কবিতা আছে যিবোৰৰ মাজত আমি আনন্দ বা বেদনাৰ দৰে নিৰ্দিষ্ট ভাবানুভূতিযুক্ত সীমিত অভিজ্ঞতাৰ ছবি পাওঁ। এইবোৰ কবিতাৰ ক্ষেত্ৰ পৰিসীমিত হ'লেও এনে সীমাবদ্ধ ক্ষেত্ৰৰ মাজতো এইবোৰ আবেদনহীন নহয়। আন শ্ৰেণী কবিতাৰ ক্ষেত্ৰ বহল কাৰণ এই শ্ৰেণী কবিতাত বিভিন্ন মনোবেগবোৰ প্ৰকাশিত অভিজ্ঞতাটোৰ সামগ্ৰিক ৰূপদানৰ সহায়ক হয়। দ্বিতীয় গোটৰ এটা কবিতাৰ মাজত আটাইতকৈ ওপৰতে ওলাই থকা লক্ষণ হ'ল ইয়াৰ মাজত থকা বিচিত্ৰতাধৰ্মী, পৰস্পৰ সম্পৰ্কহীন মনোবেগৰ উপস্থিতি। এইবোৰ অকল বিচিত্ৰধৰ্মীয়েই নহয়—এইবোৰ পৰস্পৰবিৰোধীও। এইবোৰ এনে যে সাধাৰণ অকাব্যিক আৰু অকাল্পনিক অভিজ্ঞতাৰ ক্ষেত্ৰত এক শ্ৰেণীয়ে সচৰাচৰ অবদমিত হৈ থাকি আনটো শ্ৰেণীক বিকাশৰ সুবিধা দিয়ে।[৩৪] ৰিচার্ডছে কয় যে এনে সংঘাতপূৰ্ণ মনোবেগবোৰৰ প্ৰসঙ্গত অভিজ্ঞতাটো বিশ্লেষণ কৰিব নোৱাৰি। কিন্তু মনোবেগবোৰৰ সুসঙ্গত অৱস্থাৰ ফলত আমি একেটা মানসিক অৱস্থাকে পাওঁ; আনহাতে মনোবেগবোৰ সংঘাতপূৰ্ণ হৈ থাকিলে এটাতকৈ অধিক মানসিক অৱস্থা দেখা যায়। মনোবেগবোৰৰ সাম্যাবস্থাই হ'ল নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতাৰ ভেটি। গতিকে নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতাবোৰ সাধাৰণ অভিজ্ঞতাৰ দৰে নহয় কাৰণ এনে অভিজ্ঞতা মনোবেগবোৰৰ সাম্যাবস্থাৰপৰা উদ্ভৱ হয়। ডঃ নগেন্দ্ৰই The Nature of Aesthetic Experience বোলা ৰচনাত কৈছে যে ভাৰতীয় আলোচকসকলে এইবোৰ প্ৰত্যয় নজনা নহয়; কিন্তু তেওঁলোকৰ

৩৪। "In a poem of the second group the most obvious feature is the extraordinarily heterogeneity of the distinguishable impulses. But they are more than heterogeneous, they are opposed. They are such that in ordinary non-poetic, non-imaginative experience, one or other set would be suppressed to give, as it might appear, free development to the others."

—*The Principles of Literary Criticism*, Ch. XXXII

মতে এনেকৈ মিহলি হোৱা জটিল পেটাৰ্ন অকল ধ্যান-ধাৰণা কাৰ্যৰহে এটা অংশ আৰু এইবোৰ পৰিণতিলৈ বিস্তৃত নহয়, কিয়নো এনে অৱস্থাত মনৰ ভিন্নমুখী ক্ৰিয়াবোৰে এটা গোট অভিজ্ঞতাৰ ৰূপত পৰিণতি লাভ কৰে। সৃষ্টি-কৰ্মানুসৰণৰ সময়ত শিল্পীয়ে আনন্দ নিৰানন্দদায়ক বিভিন্ন অভিজ্ঞতাৰ মাজেদি আগ বাঢ়ে, কিন্তু অৱশেষত এই অভিজ্ঞতাবোৰক পাৰস্পৰিক ঐক্য সূত্ৰেৰে মিলিত কৰিবলৈ তেওঁ সমৰ্থ হয়। এইটোৱেই আৰ্ট। এনে মিলন নহ'লে কলাসৃষ্টি বৃথা। ঠিক একেদৰেই আৰ্টৰ ৰসানুভৱৰ সময়তো বিভিন্ন ধৰণৰ নানান অভিজ্ঞতাবোৰে এটা সুবিন্যস্ত ৰূপ গ্ৰহণ কৰে। আমাৰ চৰম অভিজ্ঞতা জটিল হলেও ই সম্মিলিত একক বস্তুৰেই অভিজ্ঞতা। (এইটো নহ'লে সৃষ্টিকৰ্ম বৃথা; কাৰণ ই কলাকৃতি নহয়।)[৩৫]

প্ৰাচীনতম ভাৰতীয় তত্ত্বালোচক ভৰতে 'ভাব' আৰু 'ৰস' শব্দ দুটা নন্দনতাত্ত্বিক পৰিস্থিতি বুজোৱা অৰ্থত ব্যৱহাৰ কৰিছে। ভৰতৰ এজন সমালোচক ভট্ট লোল্লটে শব্দ দুটা ভৰতে বুজোৱা অৰ্থতে ব্যৱহাৰ কৰিছিল। এইজন লেখকৰ মতে ৰস হ'ল স্থায়ীভাবৰে উন্নত ৰূপ। যদি ৰস সম্বন্ধে থকা এই মতটোকে আমিও গ্ৰহণ কৰোঁ তেন্তে মনৰ যি চিন্তা পদ্ধতিয়ে ৰসাস্বাদন

৩৫। "These concepts were not unknown to the Indian thinker, but in his view, this admixture or complex pattern is a part of the process of contemplation only and does not extend to the point of culmination where the diversity of psychic action is resolved into a unified experience. In the creative process, the artist does not pass through varied experiences, pleasant as well as unpleasant, but ultimately he succeeds in effecting a harmonious fusion of all these experiences—and that is called art. Without this fusion the artistic creation is abortive, i.e., art is born invariably out of harmony or harmonious fusion. Similarly, in the process of artistic appreciation we have a flux of varied experiences of different nature which ultimately formulates into a pattern and our ultimate experience is the experience of this pattern, which, though complex, is a harmonious whole (otherwise, it will be an abortive production and not a work of art.)"

কাৰ্যলৈ আগবঢ়াই নিয়ে সেই পদ্ধতিৰ বিশ্লেষণ তলত দিয়া ধৰণে কৰিব পাৰি। এই ক্ষেত্ৰত কৃষ্ণমূৰ্তিৰ বিশ্লেষণেই গ্ৰহণযোগ্য। যেতিয়া এটা মানবীয় পৰিস্থিতি সচৰাচৰ প্ৰকৃতিৰ পটভূমিত কলা-সম্মত ৰূপত চিত্ৰিত কৰা হয় তেতিয়া ৰসবিশ্ৰান্তিৰ শ্ৰেষ্ঠ স্তৰলৈ সমালোচক ততালিকে উন্নীত নহয়। এইটো আচলতে তেওঁৰ ধ্যান-ধাৰণাৰ শেষ স্তৰহে। বিভিন্ন ধৰণৰ মানসিক অভিজ্ঞতাবোৰে একে সময়তে এই স্তৰলৈ আগবাঢ়ে। তেওঁৰ কল্পনা-প্ৰৱণতাই এইবোৰ গ্ৰহণ কৰাত তেওঁক সহায় কৰে আৰু তেওঁৰ মননশক্তিয়ে এইবোৰক পৰিপাটী ৰূপত উপস্থাপন কৰা কাৰ্যত ৰত থাকে। যেতিয়া মননশক্তি আৰু কল্পনা আঁতৰি যায় তেতিয়া অন্তঃকৰণৰ মাজত তেওঁ অনুভব কৰে এক গভীৰ প্ৰশান্তি যিটো নিজেই এটা চৰম লক্ষ্য।[৩৬]

পাশ্চাত্য মনোবৈজ্ঞানিক তত্ত্বালোচকসকলে সৌন্দৰ্যানুভূতিৰ তত্ত্বটো যেনে ধৰণেৰে বিশ্লেষণ কৰে তেনে বিশ্লেষণৰ ফলত তত্ত্বটোৱে জটিল আকাৰ ধাৰণ কৰি এটা গণ্ডগোলীয়া পৰিস্থিতিৰ সৃষ্টি কৰে। এই তত্ত্বালোচকসকলৰ ডাঙৰ ক্ৰুটি হ'ল এয়ে যে এওঁলোকে মনৰ সংশ্লেষাত্মক শক্তি স্বীকাৰ নকৰে। বিভিন্ন মনোবেগবোৰ সম্মিলিত কৰা ক্ষমতা মনৰ থাকিব লাগিব, নহলে কেনেকৈ সংঘাতপূৰ্ণ বিভিন্ন মনোবেগবোৰ আপোনা-আপুনিয়ে সংগঠিত হৈ কল্পিত ঐক্যত পৰিণত হ'ব? জন ক্ৰো ৰেনছামে স্বতঃপ্ৰণোদিত ঐক্যৰ তত্ত্বটো প্ৰত্যাখ্যান কৰিছে আৰু কৈছে যে বিভিন্নধৰ্মী মনোবেগবোৰৰ সমন্বয় আৰু মিলন আপোনা-আপুনিয়ে কেতিয়াও হ'ব নোৱাৰে।

৩৬। "When a human situation is artistically presented usually against the background of nature, the critic does not get himself transported to the peak of *Rasa-visranti* or repose. It is in fact, the last stage of his contemplation. Leading upto it are the diverse impressions he is receiving from different angles almost simultaneously. His imaginative sensibility helps him in reception, while his intellect and imagination slide into the margin, his heart is moved to an intense aesthetic stage of repose which is an end in itself."

—*Traditional Indian Aesthetic in Theory and Practice*

৪
আৰ্ট আৰু অনুভূতি

পাশ্চাত্য নন্দনতাত্ত্বিক লেখকসকলে আৰ্ট আৰু অনুভূতিৰ মাজত থকা সম্বন্ধটো বিস্তৃতভাৱে আলোচনা কৰিছে। কিন্তু ভাৰতীয় আলোচকসকলে এই বিষয়টোৰ আলোচনা সুকীয়াকৈ কৰা নাই। কিন্তু তেওঁলোকৰ মতে আৰ্টৰ জগতখন অনুভূতিৰেই জগত। এই অনুভূতি অৱশ্যে দৈনন্দিন জীৱনত অনুভূত হোৱা অনুভূতি নহয়, কিন্তু এই অনুভূতি ভাবনা-পৰিশুদ্ধ (contemplated); গতিকে ই্য়ে সহৃদয়জনক চৰম আনন্দ লাভ কৰাৰ বাটলৈ আগুৱাই নিব পাৰে। ভাৰতীয় তত্ত্বালোচকসকলে যি অনুভূতি কাব্যত সংযোগ কৰিছে নাইবা যি মানসিক অৱস্থাৰ চিত্ৰণেৰে তেওঁলোকে পাঠকক অনুপ্ৰাণিত কৰিব খুজিছে সেই অনুভূতি পাশ্চাত্য তত্ত্বালোচকসকলে বুজাৰ দৰে ব্যক্তি-মানসত অনুভূত হোৱা feeling নহয়। ব্যক্তিৰ স্পৰ্শ নোহোৱা ই বিমূৰ্ত অনুভূতিহে (abstract feeling)।

বিভিন্ন প্ৰসঙ্গত feeling শব্দটোৱে ভিন ভিন অৰ্থ প্ৰকাশ কৰে। ৰাইলে (Ryle) এই শব্দটোৱে সাতোটা ভিন ভিন অৰ্থ প্ৰকাশ কৰা কথাটো দৃষ্টান্তৰ সহায়ত বুজাই দিছে। পি. চেটাৰ্জীয়ে কৈছে যে feeling-অৰ যিটো অৰ্থ আমাৰ কাৰণে গুৰুত্বপূৰ্ণ সেই অৰ্থটো হৈছে ভাবৰ অনুভৱ বা অভিজ্ঞতা। হৰ্ষ, বিষাদ, প্ৰেম প্ৰভৃতিবোৰ ভাবৰ (emotion) দৃষ্টান্ত। কেতিয়াবা কেতিয়াবা অনুভূতিক ভাবৰ প্ৰতিশব্দ হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰা হয়। যেতিয়া আমি কওঁ "তেওঁ অনুভূতিৰে অভিভূত হৈছে" তেতিয়া আমি বুজোঁ যে তেওঁ ভাবেৰে অভিভূত হৈছে।[৩৭]

৩৭। "The sense of feeling which is important to us, is the sense in which we speak of feeling or having or experiencing an emotion. Thus, joy, sadness, love are examples of emotion. Feeling is sometimes used as a synonym for emotion. We say 'he was overcome with feeling' and this would be synonymous with 'he was overcome with emotion'."

—*Fundamental Questions in Aesthetics*, Ch. X

এই আলোচনাত মই অনুভূতি আৰু ভাব শব্দ দুটা একাৰ্থক বুলি ধৰি লৈ কামত আগুৱাম। কিছুমান চিন্তাশীল ব্যক্তি আছে যিসকলে ক'ব খোজে যে আমাৰ দৈনন্দিন জীৱনত ভাববোৰ বিশুদ্ধ ৰূপত অনুভূত নহয়। আমি এনে এজন মানুহৰ দৃষ্টান্ত লওঁ যিজনৰ একমাত্ৰ পুত্ৰক মৃত্যুৱে কাঢ়ি লৈ গৈছে। পুত্ৰ-বিৰহত মানুহজনে অনুভৱ কৰা শোক গভীৰ আৰু মৰ্মস্পৰ্শী। কিন্তু শোকাতুৰ পিতৃ-হৃদয়ৰ অনুভৱ ভালকৈ বিশ্লেষণ কৰি চালে দেখা যায় যে পুত্ৰ-বিৰহত তেওঁৰ অন্তৰত জাগি উঠা বিভিন্ন ব্যৱহাৰিক অভিজ্ঞতাৰ হাপেহে তেওঁক বিব্ৰত কৰি তুলিছে। যদি মৃত পুত্ৰ উপাৰ্জনক্ষম ব্যক্তি আছিল তেন্তে পুত্ৰৰ মৃত্যুৰ ফলত পিতৃৰ ওপৰত পৰা অৰ্থনৈতিক হেঁচাৰ সম্ভাৱনাই তেওঁক কাতৰ কৰি তুলিছে। যদি পুত্ৰজন বিবাহিত লোক আছিল, তেন্তে বোৱাৰীয়েকৰ জীৱনলৈ নামি অহা যাতনা-বেদনাৰ স্মৰণে পিতৃ-হৃদয়ৰ শোকাগ্নিত ঘিঁউ ঢালি দিছে। যদি মৃত পুত্ৰজনে এহাল ল'ৰা-ছোৱালী এৰি যায় তেন্তে এই ল'ৰা-ছোৱালী হালৰ শিক্ষা-দীক্ষাৰ দায়িত্ব বহন কৰাৰ চিন্তাই তেওঁৰ শোকাভিভূত অন্তৰত খুন্দিয়াইছে। এনেদৰে নানা তৰহৰ ব্যৱহাৰিক জীৱনৰ দুশ্চিন্তাই পিতৃ-হৃদয়ৰ শোকৰ ওপৰত চাৰিওফালৰপৰা হেঁচা দিছে। গতিকে আমাৰ দৈনন্দিন জীৱনত শুদ্ধ ভাবানুভূতিৰ অভিজ্ঞতা আমি লাভ নকৰোঁ। বাৰ্গছঁই কৈছে, "বহিৰ্জগতত মই যি দেখোঁ, নাইবা ইয়াৰপৰা যি শুনোঁ সেইটো সম্পূৰ্ণৰূপে মোৰ চৰিত্ৰৰ পোহৰ স্বৰূপে ইন্দ্ৰিয়সমূহে নিৰ্বাচন কৰা বস্তু। মই নিজৰ বিষয়ে যি জানোঁ, সেইটো মোৰ মনৰ উপৰি ভাগলৈ অহা বস্তু, যিটো মোৰ কৰ্মৰ অংশীদাৰ হয়। গতিকে মোৰ ইন্দ্ৰিয় আৰু চেতনাই প্ৰকৃত বস্তুৰ ব্যৱহাৰিক সৰলীকৰণৰ বাহিৰে আন একো নিদিয়ে।"[৩৮] বিভিন্ন ব্যৱহাৰিক বিচাৰ-বিবেচনাই আমাৰ ভাবানুভূতিবোৰ অনুৰঞ্জিত কৰে। কিন্তু আৰ্টৰ যোগেদি আমি

৩৮। "What I see and hear of the outer world is purely and simply a selection made by my senses to serve as a light to my conduct ; what I know of myself is what comes to the surface, what participates in my actions. My sense and consciousness, therefore, give me no more than a practical simplification of reality." —*Laughter*

যেনে ভাবৰ অভিজ্ঞতা লাভ কৰোঁ তেনে ভাব ব্যৱহাৰিক বাসনা নাইবা আৱশ্যকতাৰ স্পৰ্শই দূষিত আৰু কলুষিত কৰা নাই। নন্দনতাত্ত্বিক ভাবানুভূতিবোৰ শুদ্ধ আৰু মুক্ত।

কলাকৃতিৰপৰা লাভ কৰা অভিজ্ঞতাৰ আলোচনা প্ৰসঙ্গত ভাৰতীয় আলঙ্কাৰিকসকলে সচৰাচৰ ৰস শব্দৰহে প্ৰয়োগ কৰে কাৰণ তেওঁলোকৰ মতে ভাবানুভূতি আৰু ৰসৰ মাজত পাৰ্থক্য আছে। ৰসৰ অভিজ্ঞতা একপ্ৰকাৰ অতুলনীয় অভিজ্ঞতা। এনে অভিজ্ঞতা অকল সকলো ব্যৱহাৰিক বিচাৰ-বিবেচনাৰপৰাই মুক্ত নহয়, ই স্থান-কালৰ পৰিচ্ছিন্নতাৰপৰাও মুক্ত।

যেতিয়া মিছেছ লেঙ্গাৰে আৰ্টক মানবীয় অনুভূতিৰ প্ৰতীক স্বৰূপ ৰূপৰ সৃষ্টি বুলি কয়, তেতিয়া নিশ্চয় তেওঁৰ মনৰ আগত বিশুদ্ধ অনুভূতিৰ ধাৰণাই আছে। কেনেকৈ কলাকৃতিত এই অনুভূতিবোৰ উপস্থাপিত কৰা হয় তাৰ বহল আলোচনা তেওঁ কৰিছে। লেঙ্গাৰৰ মতে ধাৰণাবোৰ সঙ্কেত (signal) আৰু প্ৰতীকৰ সহায়ত প্ৰকাশ কৰিব পৰা যায়। যদি এটা কেঁচুৱাই চিঞৰি উঠে তেন্তে কেঁচুৱাটোৰ এই চিঞৰ সি আঘাত পোৱাৰ সঙ্কেত (signal)। এইদৰে যদি কোনোবাই হাঁহে, তেন্তে তেওঁৰ হাঁহিয়ে সঙ্কেত বহন কৰিব যে মানুহজনৰ মনত আনন্দ লাগিছে। প্ৰতীকবোৰ তথ্যৰ চিত্ৰ (Symbols are pictures of facts)। ভাষা প্ৰতীকধৰ্মী। গতিকে ভাষাই তথ্যৰ চিত্ৰ দাঙি ধৰে। প্ৰতীক দুই শ্ৰেণীৰ আছে— দিছ্‌কাৰছিভ্‌ চিম্বল্ আৰু প্ৰেজেণ্টেছনাল্ চিম্বল্ (Discursive and Presentational symbols)। দিছ্‌কাৰছিভ্‌ প্ৰতীকবোৰে তথ্যৰ ধাৰণা বহন কৰে কিন্তু প্ৰেজেণ্টেছনাল্ প্ৰতীকবোৰ অনুভূতিৰ সলনি ব্যৱহৃত হয়। মিছেজ লেঙ্গাৰৰ মতে কলাকৃতিবোৰৰ মাজত থাকে প্ৰেজেণ্টেছনাল্ প্ৰতীক আৰু যাইকৈ এইবোৰ অনুভূতিৰ বাহক।

মিছেছ লেঙ্গাৰে যি কৈছে সেইটো সত্য বুলি ধৰিলেও এইটো স্বীকাৰ্য যে প্ৰেজেণ্টেছনাল্ প্ৰতীকবোৰ বিশুদ্ধ অনুভূতিৰ সলনিহে বহে, বাস্তৱ জীৱনৰ অভিজ্ঞতা লাভ কৰা আৰু ব্যৱহাৰিক বিচাৰ-বিবেচনাই দূষিত কৰা অনুভূতিৰ সলনি নহয়। আৰ্টত ব্যৱহৃত অনুভূতি শুদ্ধ নহলে এজনৰ ব্যক্তিগত অনুভূতিয়ে আন এজনৰ ওপৰত গভীৰ প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰাৰ যুক্তি বিচাৰি পোৱা নাযায়। আমি আগতে উল্লেখ কৰি আহিছোঁ যে আমাৰ

নিজৰ মানসিক অৱস্থাৰ জ্ঞানো বিভিন্ন ধৰণৰ ব্যৱহাৰিক দিশৰ বিচাৰ-বিবেচনাৰে দূষিত হয়। ব্যক্তিগত বাসনাৰ লগত জড়িত হৈ থকা অনুভূতিবোৰ আৰ্টত উপস্থাপনৰ উপযোগী নহয়। বাৰ্গছিই কৈছে যে কবিসকলে কলুষিত নোহোৱা মানসিক অৱস্থাবোৰ উপস্থাপন কৰিব পাৰে। প্ৰকৃত কবিয়ে বস্তুবোৰৰ আভ্যন্তৰীণ সত্তাৰ মাজত সোমাই পৰিবলৈ সক্ষম। গতিকে কলাকৃতিৰ মাজেদি যিবোৰ অনুভূতি সঞ্চাৰিত হয় সেইবোৰ ব্যৱহাৰিক বিচাৰ-বিবেচনাৰ স্পৰ্শেৰে কলুষিত হোৱা ভাবানুভূতি নহয়—সেইবোৰ শুদ্ধ ভাবানুভূতিহে।

মিছেছ লেঙ্গাৰে স্বীকাৰ কৰে যে আৰ্টিষ্টে অনুভূতিবোৰ যথাৰ্থ ৰূপত চিত্ৰিত নকৰে কিন্তু ভাষাই বস্তুবোৰৰ ধাৰণা প্ৰকাশ কৰাৰ দৰে তেওঁ অনুভূতিৰ ধাৰণাহে প্ৰকাশ কৰে। আৰ্ট যে প্ৰতীকধৰ্মী—এই কথা সকলোৱে স্বীকাৰ কৰে। কিন্তু লেঙ্গাৰে যি প্ৰেজেণ্টেছনেল্ প্ৰতীকৰ কথা কৈছে সেই কথাটো ভালকৈ ব্যাখ্যা কৰিব নোৱাৰি কাৰণ দিছ্‌কাৰ্ছিভ্ প্ৰতীক আৰু প্ৰেজেণ্টেছনেল্ প্ৰতীকৰ মাজত স্পষ্ট সীমাৰেখা টনাটো টান কাম। আৰ্ট প্ৰতীকধৰ্মী সঁচা কিন্তু ই যেনেকৈ অনুভূতিৰ প্ৰতীক তেনেকৈ ভাৱনাৰো প্ৰতীক। ক্ৰোচেৰ দৰে নন্দনতাত্ত্বিক আলোচকে আৰ্টৰ অভিজ্ঞতাকো একপ্ৰকাৰ জ্ঞান বুলি অভিমত প্ৰকাশ কৰিছে, অৱশ্যে এই জ্ঞান বিজ্ঞান, দৰ্শন বা ইতিহাসৰপৰা লাভ কৰা জ্ঞানৰ সদৃশ নহয়। অভিনৱগুপ্তৰ দৰে ভাৰতীয় আলোচকেও নন্দনতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতাটোক ব্যৱহাৰিক জীৱনত লাভ কৰা প্ৰত্যক্ষ অভিজ্ঞতাতকৈ বেলেগ ধৰণৰ প্ৰত্যক্ষ অভিজ্ঞতা বুলি কৈছে।

এনে কোনো কোনো নন্দনতাত্ত্বিক আলোচক আছে যিসকলৰ পদ্ধতিৰ মাজত অনুভূতিয়ে গুৰুত্বপূৰ্ণ স্থান অধিকাৰ কৰা নাই। ক্ৰোচেৰ সহজানুভূতি—অভিব্যঞ্জনা তত্ত্বত সৃষ্টিকাৰ্য স্পিৰিটৰ Theoretical activityহে। অনুভূতি Practical activityৰ অন্তৰ্গত হোৱাৰ কাৰণে সৃষ্টিকৰ্মত ই সক্ৰিয়ভাৱে জড়িত নহয়। আই. এ. ৰিচাৰ্ডছে সৃষ্টিকৰ্মটো সংঘাতপূৰ্ণ মনোবেগবোৰৰ অধীন বুলি কব খোজে। এওঁৰ মতে অনুভূতি হ'ল সাৰ্থক নাইবা অসাৰ্থক কৰ্মাভিনিবেশৰ আনুষঙ্গিক ফল। আনহাতে টি. এছ্. ইলিয়টে চঞ্চল অনুভূতি আৰু ভাব দুয়োটাৰে আৱশ্যকতা উপলব্ধি কৰিছে।

তেওঁ কয় যে ভাবৰ লগত সাদৃশ্য থকা ভাসমান অনুভূতিবোৰ (floating feelings) আপোনা-আপুনিয়ে সংযুক্ত হৈ কলাকৃতিৰ কেন্দ্ৰীয় ৰসৰ পুষ্টি সাধন কৰে। তাৰোপৰি, তেওঁৰ মতে অচেতন বাজ্যৰপৰা ভাসমান অনুভূতিবোৰ ওলাই আহি Objective Correlativeঅৰ লগত সংযুক্ত হয়। Objective Correlative হ'ল একশ্ৰেণী বস্তু, এটা পৰিস্থিতি অথবা ঘটনাৰাশিৰ শানি—যিবোৰেই হ'ল কোনো এটা বিশেষ ভাব প্ৰকাশৰ একমাত্ৰ উপায়। মনন শক্তিৰ তলিৰপৰা ভাসমান অনুভূতিবোৰ Objective Correlativeঅৰ মাজলৈ আনীত হয়। চি. কে. ষ্টীদে লিখিছে যে হেমলেট ৰচনা কৰোঁতে, ইলিয়টৰ ধাৰণা মতে, তেওঁৰ Correlative অথবা প্লটটো মনৰ তলিৰপৰা ওলাই অহা গভীৰ অনুভূতি ধাৰণ কৰিবলৈ অসম্পূৰ্ণ আছিল। ইয়াৰ প্ৰধান প্ৰধান অংশবোৰে বস্তুটোকে উটুৱাই নিছিল। পাত্ৰটোৱে ধাৰণ কৰিব নোৱৰা সত্ত্বেও ইয়াৰ মাজলৈ বৈ অহা গভীৰ অনুভূতিৰ সোঁত বন্ধ কৰিবলৈ শ্বেক্সপীয়েৰ অক্ষম আছিল—ঠিক বড্‌লেয়াৰৰ কবিতাৰ দৰে—যি কবিতাৰ অনুভূতি সদায় পাৰ ভাঙি ওলাই আহে।[৩৯]

ৰসবাদী ভাৰতীয আলোচকসকলৰ মতে ৰসৰ পুষ্টি-সাধনৰ অৰ্থে তিনিটা বস্তু লাগে। এই কেইটা হ'ল বিভাব, অনুভাব আৰু ব্যভিচাৰী ভাব। এজন কবিৰ মনত উথলি উঠা সাধাৰণীকৃত বা বিশুদ্ধ ভাববোৰ কোনো বস্তু, পৰিস্থিতি, আৰু মূল ভাবটোক অনুৰঞ্জিত কৰা ব্যভিচাৰী ভাব নোহোৱাকৈ কাব্যৰূপ দিব নোৱাৰি। গতিকে ইলিয়টে উল্লেখ কৰা Objective Correlativeবোৰ ভাৰতীয় আলঙ্কাৰিকসকলে ব্যৱহাৰ কৰা বিভাববোৰৰ লগত একে বুলি কব পাৰি; আলঙ্কাৰিকসকলৰ মতে বিভাব দুই প্ৰকাৰ—আলম্বন বিভাব আৰু উদ্দীপন বিভাব। ইলিয়টে কোৱা

৩৯। "Shakespeare's problem in writing Hamlet was as Eliot sees it, that his correlative or simply his plot was insufficient to absorb the 'intense feeling' which rose to fill it···texture, then has overflowed structure; and Shakespeare is powerless to inhibit the flow of his 'intense feeling' into the mould which will not contain it—much as in Baudelaire's poetry, 'the content of feeling is constantly bursting the receptacle'."

—*The New Poetic*, Ch. 6

পৰিস্থিতিৰ কথাটো উদ্দীপন বিভাবৰ অন্তৰ্গত কৰিব পাৰি। কেন্দ্ৰীয় সুৰৰ লগত আপোনা-আপুনিয়ে সংযুক্ত হোৱা ভাসমান অনুভূতিবোৰ ব্যভিচাৰী ভাৱত বাহিৰে আন একো নহয়।

টি. এছ. ইলিয়টৰ মতে প্ৰকাশ কৰিবলৈ কবিৰ কোনো ব্যক্তিত্ব নাই কিন্তু তেওঁৰ আছে এটা মাধ্যম, যিটো এটা মাধ্যমহে কিন্তু ব্যক্তিত্ব নহয় আৰু এই মাধ্যমত অভিব্যঞ্জনা আৰু অভিজ্ঞতা আচৰিত ৰকমে সংযুক্ত হয়।[৪০] ব্যক্তিত্বৰপৰা এনে পলায়ন আচলতে পলায়ন নহয়, কিন্তু এই পলায়ন আত্মাৰ মাজলৈ সোমাই পৰাৰ এটা কৰ্মহে।

কবিতা যে কবিৰ নিৰপেক্ষ ভাবৰপৰা উদ্ভব হয়—এই কথাটো ভাৰতীয় আলঙ্কাৰিকসকলে সাধাৰণীকৰণৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিয়া কথাটোৰ লগত মিলে। নিশ্চয় ইলিয়টে যুক্তিপূৰ্ণ ইচ্ছাশক্তিৰপৰা কবিৰ মুক্তি বিচাৰিছে আৰু এনে মুক্ত অৱস্থাকে কবিৰ নিৰপেক্ষতা বুলি কোৱা হৈছে। কবিৰ মনটো যেন এটা ভঁৰাল যি ভঁৰাল অসংখ্য অনুভূতি, চিত্ৰ আৰু শব্দাদিৰে পূৰ্ণ হৈ আছে। এই অনুভূতি আৰু চিত্ৰাদিয়ে নতুন নতুন সংযুক্ত ৰূপৰ সৃষ্টি কৰে। যেতিয়া মনৰ ছাপ আৰু অভিজ্ঞতাবোৰ পৰস্পৰ মিলিত হৈ নতুন ৰূপ পায় তেতিয়া কবি নিষ্ক্ৰিয়। কিন্তু কবিৰ সমস্যা হৈছে এইবোৰৰ কলাকৌশলপূৰ্ণ বিন্যাস-কাৰ্য। এই বিন্যাস-কাৰ্যত কবিৰ চেতন মনে সক্ৰিয় অংশ গ্ৰহণ কৰি সেইবোৰৰ সম্পাদন-কাৰ্যত ৰত হয়। ভাৰতীয় আলঙ্কাৰিকসকলৰ দৰে ইলিয়টে কাব্যক 'চেতন আৰু অচেতন' দুয়ো দিশৰে সন্মিলিত সৃষ্টি বুলি ভাবে।

৪০। "A poet has no personality to express but a particular medium which is only a medium and not a personality in which expressions and experiences combine in peculiar and unexpected ways."

—*Tradition and Individual Talent*

নির্বাচিত গ্রন্থপঞ্জী

Benedetto Croce—Aesthetic
David Daiches—Critical Approaches to Literature
Jowett—Dialogues of Plato
T. S. Dorsch—Aristotle, Horace, Longinus
Humphry House—Aristotle's Poetics
S. H. Butcher—Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts
John Jones—On Aristotle and Greek Tragedy.
Elder Olson (ed.)—Aristotle's Poetics and English Literature
Horace—Ars Poetica (Wickham's Translation)
Longinus—On the Sublime (Cambridge edition) Translated by H. L. Havel
F. Lucus—Tragedy
Scott James—The Making of Literature
Wimsatt and Brooks—Literary Criticism
Thilly—History of Philosophy
Bertrand Russel—History of Western Philosophy
Zeller—Outlines of the History of Greek Philosophy
K. C. Pandey—Comparative Aesthetics, vols. I & II
Herbert Reade—Collected Essays in Literary Criticism
Saintsbury—Loci Critique
Sidney—An Apology For Poetry
Abercrombie—Principles Of Literary Criticism
L. Cazamian—A History Of French Literature
Dryden—Of Dramatic Poesie
R. L. Brett—Fancy and Imagination
R. V. Johnson—Aestheticism
John Locke—Essay Concerning Human Understanding
Addison—The Pleasure Of Imagination
Burke—The Philosophy Enquiring into our Ideas of the Sublime

Rene Wellek—A History of Criticism, vols. I—III
Fraser Cowly—A Critique of British Empiricism
Mayer—A History of Philosophy
John Kemp—The Philosophy of Kant
Kant—The Critique of Judgment (Bernard)
W. Shakian—Ideas of Great Philosophers
J. N. Findlay—Hegel, a Re-examination
M. Bowra—The Romantic Imagination
Coleridge—Biographia Literiaria
Wordworth—Prefaces to the Lyrical Ballads
Shelley—Defence Of Poetry
Arnold—Essay in Criticism, 1st and 2nd Series
—Preface to the Poems (1853—54)
Ruskin—Modern Painters
Edgar Allan Poe—The poetic Principles
—The Philosophy of Composition
Walter Pater—The Renaissance
—Appreciations
E. F. Carritt—The Theory of Beauty
I. A. Richards—Principles of Literary Criticism
—Practical Criticism
Oscar Wilde—A Collection of Critical Essays, (edited by Richard Ellman)
—Intentions
Tolstoy—On art
—What is art
Melvin Rader (ed.)—A Modern Book of Aesthetics
A. C. Bradley—Oxford Lectures on Poetry
—Shakespearean Tragedy
Freud—On Creativity and Unconscious
Carl Gustave Jung—Modern Man in Search of a Soul
Vermon Lee—The Beautiful
William Empson—Seven Types of Ambiguity
George Watson—The Literary Critics
Wilbur Scott—Five Approaches to Literary Criticism

Henri Bergson—Creative Evolution
—Laughter
John Dewey—Art as Experience
T. S. Eliot—Sacred Wood
—The Use of Poetry and the Use of Criticism
—Selected Essay
—On Poetry and Poets
C. K. Stead—The New Poetic
Allan Tate—T. S. Eliot, the Man and His Work
Cleanth Brook—Modern Poetry
George Williamson—A Reader's Guide to T. S. Eliot
Irwin Edman—Arts and the Man
Northrope Frye—T. S. Eliot
—The Pelican Guide to English Literature, Series 7
Jean Paul Sartre—What is Literature
—Being and Nothingness
Maurice Craustan—Sartre
Mary Warnock—Existentialism
Jean Wahl—A Short History of Existentialism
Albert Camus—The Myth of Sisyphus
Cruikshank—Albert Camus and the Literature of Revolt
Hinchliffe—The Absurd
T. M. Greene—The Arts and the Art of Criticism
Bernard Bosanquet—Three Lectures on Aesthetic
P. Sinha & others (ed.)—Satkari Mukherjee Felicitations Volume
Keith—History of Sanskrit Literature
S. K. De—History of Sanskrit Poetics
—Some Problems of Sanskrit Poetics
P. V. Kane—History of Sanskrit Poetics
Ruth L. Saw—Aesthetics—an Introduction
P.C. Chatterjee—Fundamental questions in Aesthetics
Indian Institute of advanced Studies—Indian Aesthetics and Art Activity

Bharata—নাট্যশাস্ত্র
Dr. M. Ghosh—Bharata's Nāṭyaśāstra (English translation)
P. S. R. Appa Rao—A Monograph on Bharata's Nāṭyaśāstra
Ānandavardhana—ধ্বন্যালোক
Kuntaka—বক্রোক্তিজীবিত, ed. by Dr. S. K. De
Dhananjaya—দশরূপক
Mammata Bhatta—কাব্য-প্রকাশ
Viśvanātha—সাহিত্য দর্পণ
Ksemendra—ঔচিত্য বিচার চর্চা
Jagannatha—রসগঙ্গাধর
Dr. V. Raghavan—Bhoja's Sṛngāra-prakāśa
R. Mukherjee—Literary Criticism in Ancient India
V. Raghavan(ed.)—An Introduction to Indian Poetics
G. Vijayavardhana—Outlines of Sanskrit Poetics
T. Chakravorty—Indian Aesthetics and Science of Language
Gaurinath Shasti—The Philosophy of Word and Meaning
S. Bhattacharya—Studies in Indian Poetics
H. H. Wilson—A Complete Account of the Dramatic Literature of Hindus
V. Raghavan—The Number of Rasas
M. M. Sarma—The Dhvani Theory in Sanskrit Poetics
Bechan Jha—Concept of Poetic Blemishes in Sanskrit Poetics
Dr. Surryakanta—Kṣemendra Studies